



# IMPÉRIO e ARTE COLONIAL

ANTOLOGIA DE ENSAIOS

## EMPIRE and COLONIAL ART

AN ANTHOLOGY OF ESSAYS

COORD.

Maria João Castro



IMPÉRIO  
e  
ARTE  
COLONIAL

# EMPIRE and COLONIAL ART

AN ANTHOLOGY OF ESSAYS

COORD.  
Maria João Castro

LISBON  
2017



# IMPÉRIO e ARTE COLONIAL

ANTOLOGIA DE ENSAIOS

COORD.  
**Maria João Castro**

LISBOA  
2017





Título: *Império e Arte Colonial. Antologia de Ensaios*  
*Empire and Colonial Art. An Anthology of Essays*

Coordenação: Maria João Castro

Grafismo: Pedro Serpa

Editor: ArTravel

Impressão: Gráfica 99

Na capa: *O Império*, Fred Kradolfer. Coleção Dr. Augusto Gomes.

1.<sup>a</sup> EDIÇÃO: MARÇO 2017

ISBN: 978-989-99719-1-2

DEP. LEGAL: 424241/17

This book had the support of The Portuguese Centre for Global History (CHAM)  
(FCSH/NOVA-UAC), through the strategic project sponsored by FCT (UID/HIS/04666/2013).



COLEÇÃO ARTRAVEL III



O presente volume é o terceiro da série ArTravel,  
uma coleção que se desenvolve a partir do projeto de  
pós-doutoramento de Maria João Castro  
ArTravel — Viagem e Arte Colonial na Cultura Contemporânea.

This is the third volume of the ArTravel series,  
a collection that is developing out of Maria João Castro's postdoctoral project  
ArTravel — Travel and Colonial Art in Contemporary Culture.

# ÍNDICE

Prefácio / Preface .....	7
--------------------------	---

## I PARTE

Guilherme d'Oliveira Martins .....	13
------------------------------------	----

*Património, Cultura e Arte Colonial*

Pedro Lapa .....	23
------------------	----

*Arte e Colonialismo: dois casos principais em Portugal*

Rui Zink .....	37
----------------	----

*Colonizado – Tigres em África*

Nuno Júdice .....	65
-------------------	----

*O Império: do modernismo à propaganda*

Joaquim Santos .....	79
----------------------	----

*Aproximação preliminar a um (possível) tipo de habitação popular  
com influências portuguesas em Negapatão — Índia*

Manuela Cantinho .....	95
------------------------	----

*As colecções extra-ocidentais do Museu da*

*Sociedade de Geografia de Lisboa*

Teresa Pereira .....	107
----------------------	-----

*A Mão de Dumba-ua-Tembo. Cruzeiro Seixas em Angola  
ou a arte como ato político*

Paula André .....	127
-------------------	-----

*Duas Praças, um Império: Praça do Comércio e Praça XV de*

*Novembro. Dinâmicas urbano-arquitectónicas e narrativas visuais.*

## II PARTE

Anitra Nettleton, Elizabeth Louw . . . . .	151
<i>Beadwork and missionary dichotomies in the colonial context of the eastern cape, South Africa</i>	
Maria João Castro . . . . .	165
<i>Modes of Relation: Power and Portuguese Imperial Painting</i>	
Elena Korowin . . . . .	177
<i>Post-Colonial Art in the European Context</i>	
Natasha Eaton . . . . .	191
<i>Mimetic rivalry and dangerous things: collecting Indian Art</i>	
Ana Duarte Rodrigues . . . . .	209
<i>Between Usefulness and Ornamentation: Palm Trees in the Portuguese Empire in the Second Half of the Nineteenth-Century</i>	
Emily Engel . . . . .	233
<i>Manifesting Visual Battlefields in Early Republican South America</i>	
Rona Sela . . . . .	249
<i>The archive of photographer Chalili Rissas – Pioneer of Palestinian Photojournalism – Looted and Ruled in Israel's military archives</i>	
Monica Palmeri . . . . .	263
<i>The fascist regime and the colonial consciousness in Italy: interdisciplinary approaches applied to the periodic press</i>	
Noemi Cinelli . . . . .	277
<i>Manual de Salas y Corbalán e la Academia de San Luis</i>	
Ana Fernández . . . . .	289
<i>El neocolonialismo en el interiorismo bonaerense (1910-1930)</i>	
Nadia Vargaftig . . . . .	305
<i>Art, empire, fascisme: la contribution des artistes portugais et italiens aux expositions coloniales des années trente</i>	

# PREFÁCIO

MARIA JOÃO CASTRO

Por entre ruturas e continuidades, a experiência colonial europeia baseou-se nos precedentes do império greco-romano, indo para além dele no sentido em que criou um novo modelo ou padrão que se edificou a partir de diferentes coordenadas e que resultou numa dinâmica totalmente distinta. Na verdade, a partir do século XVI, o planisfério tornar-se-ia num vasto sistema semi unificado, tendo a Europa sido a força motriz a partir da qual se redesenharia um novo mapa-múndi, numa hegemonia da Viagem de Ocidente para Oriente, génese de um processo de conquista, ocupação e colonização de múltiplas narrativas.

No momento presente, e numa altura em que a perspetiva eurocêntrica tem vindo a perder a sua supremacia, em que a centralidade do Velho Continente é posta em causa, ninguém duvida que um novo tempo se avizinha e, com ele, uma mudança de paradigma. Daí se ter achado que esta talvez seja a conjuntura certa para refletir sobre o modo como o(s) império(s) e a arte colonial se relacionaram ao longo da época contemporânea, isto porque a noção de colonialismo só emergiu na centúria de Oitocentos, pelo que o evento de que resulta esta antologia assenta numa periodização balizada entre os séculos XVIII e XX.

Certo é que, as narrativas da eurásia, os discursos afro-americanos, a mobilidade mundial e o aumento das diásporas no mundo global fizeram com que a Europa deixasse de ser o eixo a partir do qual a história das geografias coloniais são analisadas, passando esta a ser apenas uma das abordagens possíveis. Talvez por isso, este tempo se apresente como o ideal

para se (re) pensar a história e a arte marítimo-colonial, agora à luz dos estudos recentes de autores integrados no contexto pós-colonial e da mundialização em rede, da Europa à Ásia e à Oceânia, passando pela África e pela América.

Deste modo, o presente volume reúne o conjunto de ensaios que, de modo transdisciplinar, condensam as reflexões apresentadas no colóquio internacional *Império e Arte Colonial* realizado nos dias 6 e 7 de Abril de 2017, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Equacionando diferentes perspetivas, o evento integrou conferencistas dos quatro cantos do mundo e dos cinco continentes, pretendendo ultrapassar o conhecimento unívoco de uma centralidade pretérita para dar lugar a um cruzamento de discursos polifónicos alicerçados num presente em constante movimento. Os textos são assinados por Ana Duarte Rodrigues, Ana Fernández García, Anitra Nettleton, Elizabeth Louw, Elena Korowin, Emily Engel, Guilherme d'Oliveira Martins, Joaquim Santos, Manuela Cantinho, Maria João Castro, Monica Palmeri, Nadia Vargaftig, Natasha Eaton, Noemi Cinelli, Nuno Júdice, Paula André, Pedro Lapa, Rona Sela, Rui Zink e Teresa Pereira.

Pensa-se que a antologia de ensaios aqui reunida pode contribuir para abrir novas perspetivas dentro dos estudos pós-coloniais, desafiando novas abordagens e problemáticas que, sempre estimulantes, fazem avançar o conhecimento e a reflexão sobre a temática dos Impérios em relação com a Arte Colonial, agradecendo-se a todos os que tornaram direta e indiretamente possível a concretização de tal desígnio.



## P R E F A C E

MARIA JOÃO CASTRO

The European colonial experience, despite ruptures and continuities, was based on the precedent of the Greek and Roman Empires but went beyond these in the sense that it created a new model or pattern built using different coordinates and resulted in a totally different dynamic. In fact, from the 16<sup>th</sup> century on, the world became a vast semi-unified system, with Europe being the driving force that led to a new *mappa mundi* being drawn, a hegemony of the Journey from West to East which saw the genesis of a process of conquest, occupation and colonisation with multiple narratives.

At the present time, and at a moment when the Eurocentric perspective is losing its supremacy and the centrality of the Old Continent is being called into question, no-one has any doubts that a new time is approaching and with it a change of paradigm. This was therefore considered to be perhaps the right context in which to reflect on the way that the empire(s) and colonial art have related to each other throughout the contemporary era. Since the notion of colonialism only emerged with the 19<sup>th</sup> century, the event which led to this anthology focused only on the period between the 18<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

What is certain is that the narratives of Eurasia, the Afro-American discourses, world mobility and the increased diasporas in this global world have meant that Europe has ceased to be the axis from which the histories of colonial geographies are analysed. This has now become but one of the many possible approaches. Maybe that is why this moment presents itself as the ideal time to reflect on and rethink history and maritime-colonial

art in the light of recent studies by authors integrated in the post-colonial context and the world view now networked from Europe to Asia and Oceania, passing through Africa and America.

This volume therefore brings together a collection of essays that, in a transdisciplinary approach, encompasses the reflections presented at the international conference *Empire and Colonial Art* ['Império e Arte Colonial'] held on 6 and 7 April 2017 at the Faculty of Social Sciences and Humanities of the NOVA University of Lisbon. Addressing a variety of different perspectives, the event welcomed speakers from the four corners of the world and from five continents in an attempt to overcome the univocal knowledge of the past centrality in order to give way to a crossing of polyphonic discourses anchored in a present that finds itself in constant motion. The articles included here are by Ana Duarte Rodrigues, Ana Fernández García, Anitra Nettleton, Elizabeth Louw, Elena Korowin, Emily Engel, Guilherme d'Oliveira Martins, Joaquim Santos, Manuela Cantinho, Maria João Castro, Monica Palmeri, Nadia Vargaftig, Natasha Eaton, Noemi Cinelli, Nuno Júdice, Paula André, Pedro Lapa, Rona Sela, Rui Zink and Teresa Pereira.

We believe that this anthology of essays may contribute to opening up new perspectives within post-colonial studies, challenging us with new approaches and problematics that, always stimulating, will lead to reflection and the advancement of knowledge on the subject of Empires and their relation to Colonial Art. Finally, we would like to thank all those who directly or indirectly helped make this event possible.

# I PARTE



# PATRIMÓNIO, CULTURA E ARTE COLONIAL

GUILHERME D'OLIVEIRA MARTINS

Sobre o tema «Império e Arte Colonial», importa considerar que a diversidade cultural e a pluralidade de pertenças obrigam a recusar as identidades fechadas. As identidades só ganham pleno sentido quando sejam abertas e disponíveis para dar e receber, e para assegurarem um permanente diálogo entre a tradição e a modernidade. Tradição significa transmissão, dádiva, entrega, gratuidade. Modernidade representa o que em cada momento acrescentamos à herança recebida, como fator de liberdade e de emancipação, de autonomia e de criação. A novidade resulta sempre desse diálogo entre o que recebemos e o que criamos. E a cultura situa-se nesse ponto de encontro e de saída — não em confronto com a natureza, mas complementarmente a ela. As casas, os lugares, as regiões, os povos, as nações têm um espírito, sempre feito de diferenças e de interdependência.

Temos de entender o «espírito dos lugares» e de transformar essa compreensão num modo de nos enriquecermos culturalmente a partir do diálogo entre o que recebemos dos nossos antepassados, correspondente ao património material e imaterial, e o que criamos de novo, a contemporaneidade — que nos insere na História, onde tudo se transforma. No entanto, deparamo-nos com a tentação do esquecimento e da indiferença. E o certo é que a falta de memória histórica leva-nos pelos caminhos da repetição trágica ou da violência cega. Que é a decadência senão a confusão entre memória e repetição? E a repetição de gestos e atitudes, para além do poder invocatório, conduz-nos, se não houver a capacidade de renovar, à ausência de vitalidade. E que é a barbárie senão a falta de memória? E a verdade é



que a amnésia histórica e cultural conduz à subalternização e à irrelevância. Tradição e modernidade são, de facto, faces da mesma moeda, uma e a outra têm de se alimentar mutuamente. A história das sociedades é feita de um diálogo permanente entre a força das raízes antigas e a vontade das novas gerações. E se a criação exige novidade e rutura, a verdade é que a criação cultural e artística faz-se sempre tendo em consideração a herança cultural e o conhecimento do tempo que nos antecede.

Conhecer e compreender o Património como fator de inovação e de criatividade, de paz e de democracia significa aprender com a diferença, isto é, aprender a ser com os outros. Não basta proclamar grandes princípios abstratos, é indispensável lançar pontes, realizar iniciativas comuns, reler a História à luz da compreensão dos conflitos e da sua superação pacífica e democrática, recusar que o pêndulo apenas indique o sonho ou o pesadelo. Uma «cultura de paz» tem de se realizar com base no conhecimento e na compreensão, na educação e na cultura, na ciência e na comunicação, como tem afirmado Federico Mayor. No entanto, falar de «cultura da paz» não pode significar a invocação de uma mera «boa intenção», trata-se, sim, de criar verdadeiros fatores de prevenção contra a guerra e a injustiça, contra a discriminação e a violência, contra a barbárie e o esquecimento — ligando o saber, a criatividade, a liberdade e a responsabilidade. Estamos no cerne da «paideia» e da «humanitas», para as quais educação e cultura se ligavam para despertar consciências e para criar e construir uma cidadania autónoma, ativa e responsável.

As fronteiras visíveis e invisíveis têm de se tornar linhas de encontro, de troca, de entendimento, de regulação pacífica de conflitos, mas também de interrogação e de dúvida sobre o que divide e separa e sobre as razões dos conflitos e das incompreensões. A cultura deve, assim, buscar os fatores unificadores e universalizantes nas diferenças, uma vez que só assim se poderá começar a regular o dilema entre liberdade e diferença, e a complementaridade entre igualdade e distinção. E se a sociedade humana é por definição conflitual, importa promover a igual consideração e o respeito como valores fundamentais da sociedade aberta. Todos nos lembramos dos efeitos negativos das construções políticas e sociais artificiais. Quando se perdem os

fatores formais de coesão, a conflitualidade emerge violenta e desregulada. Eis por que razão uma nova noção de fronteira tem de ser aprofundada no plano social e cultura. Nas sociedades abertas, as fronteiras físicas e sociais devem ser assumidas como lugares de distinção e de diferença, mas também como linhas de proximidade. Todos sabemos que as rivalidades maiores são sempre as dos povos vizinhos, e no entanto, a melhor maneira de as orientar positivamente é encontrar projetos comuns que os levem a compreender no dia-a-dia que dependem uns dos outros, sem prejuízo da existência natural de rivalidades, que são o sinal da diferença.

Nada pior do que alimentar ilusões sobre realidades impossíveis. E o Património Cultural, num sentido amplo, poderá levar-nos a compreender a realidade humana, não como imagem idílica, mas como encruzilhada de vontades e de dúvidas, contra o fatalismo, os determinismos, a ignorância e o esquecimento. O património cultural, como realidade complexa, tem de ser devidamente considerado — desde o código genético e do genoma humano, até às tradições, às comunidades, às instituições, aos hábitos e costumes, num conjunto vasto do que designamos como património imaterial (o modo como os artesãos trabalham, como a culinária se desenvolve, como as pessoas e as comunidades se relacionam), passando pelos vestígios arqueológicos, pelos monumentos, pelo modo de organização das populações e das cidades, mas também pela valorização da criação contemporânea e pela busca de uma relação equilibrada nesse diálogo entre o que hoje temos e queremos e aquilo que recebemos de antanho.

Todas as pessoas têm o direito de se implicar e de participar na valorização do Património Cultural, segundo as suas escolhas, como modo de assegurar o direito a tomar parte livremente na vida cultural. Daí a importância de promover e aprofundar a participação dos cidadãos na gestão e preservação do Património Cultural. Daí necessidade de colocar a pessoa humana e os seus valores no centro de conceito novo, alargado e transversal, de património cultural. Por isso, destacamos o valor e o potencial do património cultural bem gerido como recurso do desenvolvimento durável e da qualidade de vida. E quando há, como no caso da colonização ultramarina, um contacto entre culturas diferentes e uma tendência de

domínio, estamos perante uma troca e um sistema de influências mútuas que permite compreender o património cultural com características especiais, normalmente enriquecido pelo diálogo ou por uma síntese entre elementos do colonizador e do colonizado.

O pluralismo, a liberdade, a abertura, a compreensão do outro e do diferente são peças fundamentais nas «sociedade de cultura», onde a dignidade humana seja colocada no centro da organização humana. De facto, as grandes crises da História superaram-se pela lenta e segura tomada de consciência dos cidadãos e da sociedade e pelo reconhecimento do valor universal da dignidade humana. E não podemos esquecer que a coesão social, económica, cultural e territorial exige trocas e projetos comuns, justiça e equidade. Essa troca, esse enriquecimento mútuo, permitem que os naturais choques de gerações produzam efeito positivo, num primeiro momento pelo choque e pela rutura e, num segundo tempo, pela incorporação do novo no património comum, aceite como fazendo parte do acervo histórico.

Daí a necessidade sentida de criar uma nova Convenção-Quadro do Conselho da Europa sobre o Valor do Património Cultural na Sociedade Contemporânea, assinada na cidade de Faro, em Portugal, a 27 de Outubro de 2005. De facto, temos de atribuir um valor especial ao Património Cultural e à memória, como realidades que se projetam no presente e que contribuem para um mundo melhor. Trata-se de um ordenamento jurídico de enquadramento, que parte da exigência do reconhecimento da importância da memória e do valor do património cultural na sociedade. Afinal, o património cultural está, cada vez mais, na convergência dinâmica entre a herança material e imaterial, representada pelos monumentos e pelas tradições, pelos costumes e pelas mentalidades, de um lado, e a criação cultural contemporânea, a inovação e a modernidade, de outro.

Trata-se de tentar entender a importância fundamental do valor acrescentado que as novas gerações (e as comunidades diferenciadas) somam e incorporam na realidade cultural dinâmica de que somos protagonistas, não como realidade autónoma ou de geração espontânea, mas como algo que se insere na afirmação histórica de uma humanidade que evolui através da sua ilimitada capacidade de contrariar os determinismos de um

destino cego. E assim um monumento histórico, um lugar, uma tradição têm de ser defendidos e preservados não só porque representam um sinal de presença e de vida de quem nos antecedeu, mas também porque contribui decisivamente para enriquecer a nossa vida e a nossa existência. Não estamos sós, em cada momento, a História faz-se com os contemporâneos e com aqueles que tornaram possível a nossa existência e constituíram as gerações que nos antecederam. E que são os conceitos referidos de paideia e de humanitas senão o reconhecimento de que a sabedoria humana tem de assentar no que devemos às gerações que nos antecederam e aos outros com que lidamos e que devemos respeitar?

A finalidade da nova Convenção de Faro do Conselho da Europa é o reconhecimento de «valor» para a sociedade do património histórico e da cultura, considerados como realidades dinâmicas, resultado de uma dialética entre o que recebemos e o que legamos relativamente à criação humana. Os valores não são objetos ideais. E os fenómenos culturais participam dessa qualidade, não cabendo em «modelos estáticos», devendo, sim, inserir-se no horizonte da «experiência histórica».

Perante uma Convenção internacional, com uma clara referência universalista, até considerando o trabalho que tem vindo a ser realizado pela UNESCO no âmbito da diversidade cultural e do património imaterial, a consagração de obrigações de âmbito universal, centradas na expressão universalista da dignidade da pessoa humana, assentes em constantes ou invariáveis axiológicas, torna-se indispensável pôr no centro das preocupações do novo instrumento jurídico uma teia complexa de direitos e deveres, de garantias e responsabilidades, de instrumentos de acompanhamento e avaliação, que possam fazer convergir não só a salvaguarda concreta, mas também a proteção do património histórico e cultural no âmbito de uma cultura aberta e universalista de direitos e deveres fundamentais.

A diversidade cultural e o pluralismo têm de ser preservados, com especiais cautelas, contra a homogeneização ou a harmonização indiferenciada. E se falamos de um «património comum», a verdade também é que estamos perante a construção inédita e original de uma «supranacionalidade» baseada na extensão do Estado de direito, na diversidade das culturas, na

soberania originária dos Estados-nações, na dupla legitimidade (dos Estados e dos cidadãos ou povos), na adequação de objetivos comuns à nova circunstância da heterogeneidade económica e social, pondo a tónica na criação de um espaço de segurança e de paz e numa maior partilha de responsabilidades nos domínios económico e do desenvolvimento durável. Eis por que se tornou importante, em nome da dignidade da pessoa humana e da procura de um «património ou herança comum» considerar, em estreita ligação com o reconhecimento de um «código genético cultural» que recebemos, os valores que o homem intui na sua experiência individual e social e que, depois, reelabora racionalmente, com ideias de proporção e de ordem, com vista à realização do bem comum, segundo uma proporção exigida pelos valores da pessoa e pela conservação e desenvolvimento da cultura.

Trata-se de procurar os caminhos adequados para garantir a um tempo o reconhecimento das diferenças culturais contra todas as tentações de homogeneização e de centralização uniformizadora, bem como da importância da preservação e do desenvolvimento da proteção dos valores comuns da cultura. Fora da absolutização do Estado ou da sua menorização, em lugar do Estado dirigista e do Estado mínimo, o que se impõe é equilibrar a iniciativa pública e a responsabilidades dos cidadãos e as legitimidades centradas nos Estados, nos povos e nos cidadãos, segundo a partilha de soberanias inerente ao alargamento das experiências democráticas, a partir do respeito universal dos direitos, liberdades, garantias das pessoas e das responsabilidades cívicas

A cultura, enquanto criação humana exige a compreensão do tempo, da história e da sociedade. Assim, a obra de arte, a proposição filosófica, a norma jurídica, uma vez criadas ou formuladas, adquirem vida própria, tornam-se independentes do seu autor e do seu criador, tornam-se portadoras de uma plenitude de ser e de um sentido próprio, aberto ao conhecimento e à interpretação. Por um lado, devemos ter presente uma visão marcada pela História, que reforça a circunstância existencial e social e que projeta a vida humana para além de uma visão fechada e redutora. E a saída está na consideração de uma tripla dimensão da vida humana, como realidade individual, social e histórica.



E se falamos da Convenção-Quadro do Conselho da Europa, temos de referir que não se trata de um mero instrumento jurídico fechado e estático, correspondente a um sistema de direitos e obrigações. Estamos diante de um instrumento mobilizador de vontades, centrado no «valor» do património cultural, capaz de suscitar o encontro entre a memória e a inovação criadora e de considerar a tripla dimensão da vida humana, como realidade individual, social e histórica. Daí ter de se reconhecer o «valor do património cultural», como memória comum e como vida, para a sociedade e para as pessoas. E a nova Convenção ressitua a noção de património cultural num contexto que evoluiu consideravelmente desde a adoção das convenções de proteção do património dos anos setenta e oitenta.

O texto inscreve-se, pois, na perspetiva da mundialização e no quadro político de uma Europa mais coesa em torno de valores comuns à escala do continente. Trinta anos depois de ter organizado o Ano Europeu do Património Arquitetónico, o Conselho da Europa continua a desempenhar, no fundo, um papel pioneiro na reflexão sobre o significado do património nas nossas sociedades. E a nova Convenção de Faro insere-se na linha das Convenções do Conselho da Europa em vigor — Convenção de Granada de 1985, sobre o património arquitetónico, Convenção de La Valetta de 1992, sobre o património arqueológico, e Convenção de Florença de 2000, sobre a paisagem.

Trata-se do culminar de uma reflexão levada a cabo pelo Conselho da Europa, desde os anos 70, em matéria de «conservação integrada» dos bens culturais. Sem retornar a mecanismos de proteção já cobertos pelas Convenções precedentes, o novo texto insiste nas funções e no papel do património: trata-se de passar do «como preservar o património e segundo que procedimento», à questão do «porquê e para quem dar-lhe valor». Se é importante preservar e saber como fazê-lo, tornou-se indispensável introduzir o elemento teleológico — por que razão e com que finalidade procedemos à preservação e à conservação, longe de uma perspetiva de antiquário ou de «bric-à-brac», mas dando um valor social e histórico aos bens do património material e imaterial.

Esta perspetiva concretizou-se através do entendimento segundo o qual o conhecimento e a prática do património cultural têm a ver com

o direito dos cidadãos participarem na vida cultural, de acordo com os direitos e liberdades fundamentais comumente aceites. O projeto considera, assim, o património cultural como um valor e um recurso que tanto serve o desenvolvimento humano em geral, como serve um modelo de desenvolvimento económico e social assente no uso durável dos recursos, com respeito pela dignidade da pessoa humana, enquanto «valor primordial ou o valor-fonte de todos os demais valores». Estamos, deste modo e antes do mais, diante de uma Convenção-quadro, uma espécie de Convenção-marco ou de Convenção-farol, isto é, um instrumento de referência, apto a influenciar outros instrumentos jurídicos de âmbito nacional e internacional. Isto significa que estamos diante de um instrumento que, sem duplicar a ação da UNESCO (designadamente quanto ao património imaterial), define objetivos gerais e identifica domínios de ação, bem como direções e pistas em cujo sentido as partes aceitam progredir, deixando a cada um a escolha e a autonomia para optar pelos meios de realização melhor adaptados à sua tradição política e jurídica.

A Convenção-quadro visa essencialmente mobilizar vontades (através de um instrumento jurídico autónomo e com força própria) no sentido de tornar o património cultural um fator de paz e de cooperação, ao contrário do que muitas vezes aconteceu no passado em que o património cultural e as diferenças culturais estiveram (ou ainda estão) no epicentro dos conflitos. Um templo com diversas referências históricas e culturais, religiosas e sociais ao longo do tempo tem de ser visto como um lugar de encontro e de memória, referência de humanidade, facto que só enriquece a sua atual utilização, religiosa ou profana, em nome do respeito e da preservação do espírito dos lugares, segundo uma cultura de paz.

Definido ao longo do tempo pela ação humana, o património cultural, longe de se submeter a uma visão estática e imutável, passa a ter de ser considerado como um «conjunto de recursos herdados do passado», testemunha e expressão de valores, crenças, saberes e tradições em contínua evolução e mudança. O tempo, a história e a sociedade estão em contacto permanente. Nada pode ser compreendido e valorizado sem esse diálogo extremamente rico. Usando a expressão de Rabelais, estamos sem-

pre perante «pedras vivas», já que as «pedras mortas» dão testemunho das primeiras.

O património surge, nesta lógica, como primeiro recurso de compromisso democrático em prol da dignidade da pessoa humana, da diversidade cultural e do desenvolvimento durável. E constitui um capital cultural resultante do engenho e do trabalho de mulheres e homens, tornando-se fator de desenvolvimento e incentivo à criatividade. Quando falamos de respeito mútuo entre culturas e as diversas expressões da criatividade e da tradição estamos, assim, a considerar o valor que a sociedade atribui ao seu património cultural e histórico ou à sua memória como fator fundamental para evitar e prevenir o «choque de civilizações», mas, mais do que isso, para criar bases sólidas de entajuda e de entendimento.

A originalidade de adotar o conceito de «património comum» tem de ser vista como um elemento dinamizador de uma cidadania ativa e aberta. Somos cidadãos e une-nos um sentimento de pertença comum e os elos que se reportam a uma história viva, simbolizada e representada por uma herança (*heritage*), pelo património material e imaterial e pela capacidade de tornar presente essa invocação, através da vitalidade da criação contemporânea. O «valor» surge, assim, no «horizonte da experiência histórica», fora de qualquer conceção desenraizada.

Património comum está, deste modo, na encruzilhada das várias pertenças e no ponto de encontro das várias complementaridades. Indo mais longe do que outros instrumentos jurídicos e políticos e do que outras convenções, o texto visa prevenir os riscos do uso abusivo do património, desde a mera deterioração a uma má interpretação enquanto «fonte duvidosa de conflito». Quantas vezes um mesmo bem patrimonial pode estar ligado a tradições diferentes. Um templo pode ter na sua existência referências muito diferentes — pode ter sido sinagoga, igreja e mesquita. As mudanças fizeram-se violentamente, e haverá a tendência para valorizar apenas a conceção dominante atual. Ou bem que há tensão conflitual ou não. Mas caberá à própria sociedade encontrar o denominador comum, que permita evitar ser aquele monumento fonte de conflito. Nesta perspetiva, o património cultural fica no ponto de convergência entre um

passado violento de guerras civis e a procura de um consenso de valores e ideais.

Impõe-se o reconhecimento mútuo do património inerente às diversas tradições culturais que coexistem no continente e uma responsabilidade moral partilhada na transmissão do património às futuras gerações. E não esqueçamos «o contributo do património cultural para a sociedade e o desenvolvimento humano», no sentido de incentivar o diálogo intercultural, o respeito mútuo e a paz, a melhoria da qualidade de vida e a adoção de critérios de uso durável dos recursos culturais do território. Daí a importância da «cooperação responsável» na sociedade contemporânea, através da ação conjugada dos poderes públicos, do mundo da economia e do voluntariado.

Perante a exigência do reconhecimento mútuo do património inerente às diversas tradições culturais que coexistem e de uma responsabilidade moral partilhada na transmissão do património às futuras gerações, realizamos um exercício prático, onde, a propósito da herança cultural e da salvaguarda de marcos de memória, descobrimos a importância do diálogo entre valores e factos, entre ideais e interesses, entre autonomia e heteronomia. O certo é que os valores quando reconhecidos socialmente adquirem um carácter de permanência, tornam-se expressão da memória e do movimento, da tradição e da criação e aliam-se às constantes e invariáveis axiológicas numa relação complexa em que o património e a herança culturais tornam-se fatores de liberdade, de responsabilidade, de emancipação, de afirmação da dignidade humana e de respeito mútuo. Uma obra de arte, uma catedral ou uma choupana tradicional, um conto popular, as danças e os cantares, a língua e os dialetos, as obras dos artesãos, a culinária ancestral — eis-nos perante expressões de valores que põem em contacto a História e a existência individual, a razão e a emoção, que constituem a matéria-prima de uma cultura de paz.

# ARTE E COLONIALISMO: DOIS CASOS PRINCIPAIS EM PORTUGAL

PEDRO LAPA, *IHA*, *FLUL*

Quando revemos a história da arte do século XX, em Portugal, o modernismo<sup>1</sup> revela-se como um conjunto problemático de práticas artísticas situadas entre 1910 e 1960s que, por um lado, podem ser consideradas como homogêneas e superficiais na sua generalização a diferentes gerações agrupadas em iniciativas coletivas que, apesar das extremas dificuldades enfrentadas, tiveram continuidades e renovações; por outro lado, esta história do modernismo quando inquirida sobre a sua pertinência e idiosincrasia para o movimento internacional apresenta uma segmentação e dispersão muito significativas, senão mesmo sintomáticas, cujos resultados se consubstanciam em situações episódicas de alguns casos exemplares. Falar num modernismo das artes visuais em Portugal implica, por isso, o reconhecimento de uma realidade geralmente afastada do conhecimento e do debate dos centros maiores da sua produção e à qual as ideias e as suas realizações quase não chegam e quando chegam é de forma fragmentada para uma receção desconhecadora dos seus parâmetros. Esta receção, por seu turno, não tem uma tradição específica e diferenciada da dos grandes centros que seja suscetível de contraposição ou de articulação, uma vez que os referenciais da sua própria tradição sempre coincidiram e se articularam com os homólogos europeus. No que respeita à temporalidade desta

1 Entendo modernismo, num contexto internacional, como um conjunto de movimentos e posicionamentos artísticos associados às vanguardas históricas; no contexto português, entre 1910 e 1960, modernismo, tal como a historiografia o definiu, designa necessariamente uma série de posicionamentos ambíguos face a um entendimento vanguardista e que em certos casos o partilham.



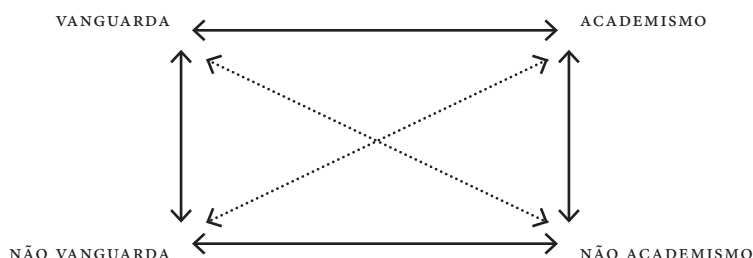
relação ela é tendencialmente derivativa, não se estrutura a partir de tempos diversos, mas de uma distensão e estagnação de certos momentos uma vez eleitos. Foi assim com o naturalismo, no último quartel do século XIX e as suas extensões até meados do século XX; foi o que ocorreu com o prolongamento do cezannismo pela primeira metade do século XX. Ambas as situações permitiram, no início destes momentos, entrever um passado recente dos pontos de charneira para um novo entendimento artístico, mas os desenvolvimentos ulteriores e as suas implicações ou subversões foram omitidos por declarada incompreensão e temor, apenas algumas ocorrências individuais esporádicas se registaram.

É no quadro de uma terceira geração modernista, revelada a partir de 1945, que assistimos a novas alterações e a um desejo coletivo por parte dos artistas de um maior conhecimento das particularidades dos movimentos modernistas acompanhada de um aprofundamento efetivo das suas práticas, que se manifesta com outra complexidade, e viria a dar origem a uma ou mais «cis[ões] necessária[s] na «terceira geração»».<sup>2</sup> Ainda assim, nos diferentes e antagónicos referenciais que desenham o mapa desta geração perpassam dominantemente perspetivas de uma modernidade perdida e ultrapassada com a guerra mas que estes artistas desconhecem, remetidos que foram pelo fascismo ao isolamento, condição para a mitificação das antigas referências, como se o tempo moderno tivesse parado à sua espera.

Se compararmos estes desenvolvimentos nacionais com os promovidos pelas vanguardas históricas do século XX uma declarada diferença torna-se manifesta, no entanto não existe uma oposição a estas vanguardas, tal como os posicionamentos conservadores do academismo configurado em naturalismo tardio supuseram. Num eixo de fortes oposições entre vanguarda *versus* academismo, o modernismo português não tem lugar pela sua diferença relativamente a este par de opostos. Torna-se assim pertinente desdobrar esta oposição noutra, que contemple a situação atrás descrita, em que a oposição não é tão veemente quanto a referida entre

2 Consultar a este respeito, José-Augusto França, «Cisão necessária na «terceira geração»» in *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.

vanguarda e academismo. O desdobramento num segundo eixo, em que a oposição não é tão forte e a poderíamos designar por neutra, designaria então o modernismo português como uma não vanguarda e a oposição a este como não academismo, o que de facto alguns naturalismos foram desde o seu início<sup>3</sup> embora a sua permanência os tenha academizado. Por outro lado, é notória, pelo menos nos seus casos mais relevantes, uma assimilação de dados cromáticos ou sentido construtivo da pincelada que procura vagas aproximações do pós-impressionismo. Noutros casos tende a aproximar-se do academismo. Com estes dois eixos de oposição, um complexo, outro neutro, podemos socorrer-nos de um esquema característico do Grupo Klein que desdobra a oposição num quaternário e permite esquematizar uma maior complexidade de relações. Rosalind Krauss, no seu famoso ensaio, *Sculpture in the Expanded Field*, recorreu a este modelo. Assim para o modernismo e o antimodernismo em Portugal na primeira metade do século XX teríamos o seguinte esquema:



ESQUEMA DAS RELAÇÕES E TENSÕES  
DO MODERNISMO PORTUGUÊS ATÉ 1960

3 O naturalismo na Europa, desde o seu início, funcionou como um agente de oposição à pintura de história inviabilizando-a. No caso português tal ocorreu de forma involuntária pelas realizações dos próprios naturalistas que com a sua gramática específica demonstraram a impossibilidade do género através de realizações tendencialmente medíocres.

Este esquema permite abrir a primeira oposição binária, incapaz de dar conta da situação do modernismo português e não só, num domínio quaternário que desdobra essa oposição numa outra que lhe é paralela e diferenciada e a partir desta estabelecer outras relações e polaridades. A não vanguarda generalizada do modernismo português e o não academismo configurado pelo naturalismo constituem assim um par de opostos desdobrado do inicial e cujas articulações com este são possíveis em diversos sentidos. Assim se nas primeiras décadas o eixo neutro dá conta da maioria das realizações, a articulação vertical entre vanguarda e não vanguarda permite explicar de forma genérica a situação da terceira geração modernista, onde uma relação entre estes termos se torna uma estrutura constitutiva, tendencialmente afastada dos outros termos deste esquema. Por outro lado, o naturalismo e a sua academização articulam-se plenamente no outro eixo vertical que dá conta da relação academismo *versus* não academismo.

É então a partir do quadro inconsistente das realizações do modernismo português que podemos interrogar e talvez mesmo compreender uma série de lacunas nas suas características formativas e entre elas a quase ausência de relação da arte moderna com o «primitivismo», ou seja, arte de outras culturas. Segundo Robert Goldwater, que inicialmente estudou esta questão no seu livro seminal *Primitivism in Modern Art* de 1938, «o interesse artístico do século XX nas produções dos povos primitivos não era nem inesperado, nem tão súbito, quanto geralmente é suposto. A sua preparação remonta ao século XIX (...)».<sup>4</sup> Artistas como Gauguin procuraram nas sociedades ditas primitivas aspetos específicos destas culturas que se aparentavam com as suas pesquisas artísticas. Ou seja, as características das realizações culturais destes povos tornavam-se compatíveis e suscetíveis de articulação com os artistas modernos, para quem aqueles já não eram tão só uma simples fonte de inspiração, como ocorrera com os artistas do século XIX. À ideia de inspiração sucedeu a de afinidade, que reclamava uma articulação entre modos de fazer. Os artistas modernistas já não procuravam uma mundividência na plenitude de uma alteridade

4 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*. Nova Iorque: Random House, Vintage Books, 1967.

cultural mitificada mas uma relação mais objetiva, centrada nas particularidades formais dos artefactos de outras culturas. É neste sentido que o termo afinidade foi por diversas vezes convocado para definir as relações entre arte moderna e arte de outras culturas, nomeadamente na famosa exposição do MoMA, em 1984, intitulada «*Primitivism*» in 20th Century Art. *The Affinity of the Tribal and the Modern*. Esta afinidade, ainda que muito variada e baseada em diferentes enfoques, foi de facto constitutiva das pesquisas da arte moderna. Pelas razões referenciadas anteriormente, raros seriam os casos no âmbito nacional que centrariam uma parte da sua pesquisa na atenção às produções culturais de outros continentes. Apenas em obras de Amadeo de Souza-Cardoso e principalmente de Jorge Vieira existem declaradas ocorrências que contrariam esta tendência geral.

No entanto esta relação não deve ser entendida no quadro de uma autonomia autista do objeto artístico, como certo modernismo pretendeu defini-lo e isolá-lo das suas práticas. Estas situam-se sempre no interior de outras práticas, por vezes não discursivas como sejam as relações de produção, que devem ser reintegradas no seu horizonte de estudo. A afinidade emerge num período de generalização, disponibilização do acesso e moda dos recursos artísticos dos povos colonizados, que até aí se confinavam a troféus de conquista, inicialmente integrados nos museus europeus e agora sofriam uma acessibilidade que satisfazia as novas necessidades da vanguarda emergente. A partir de 1905, segundo Vlaminc — que foi o primeiro artista europeu a considerar a escultura africana extremamente importante e a lançar a sua moda —, Picasso foi o primeiro artista a apreciar «o que se podia ganhar a partir das artes africanas e oceânicas e gradualmente introduziu estas qualidades nas suas pinturas e deste modo deu início a um movimento cuja novidade levou as pessoas a pensar que era revolucionário.<sup>5</sup> Este momento mítico de descoberta, atribuído a Picasso por Vlaminc, «liga as condições de possibilidade [imperialistas] com as

5 Referido por Michel Leiris e Jacqueline Delange, *African Art*. Londres: Thames & Hudson, 1968, p. 8, citado por Susan Hiller, *The Myth of Primitivism*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991, p. 12.

estratégias de apropriação do modernismo»,<sup>6</sup> segundo Susan Hiller. A arte etnológica e as suas características tornaram possíveis determinados efeitos projetivos dos artistas modernistas nas leituras que delas fizeram e foram designadas unilateralmente como afinidade. Este entendimento do outro, muitas vezes mitificado, perdurou no curso da primeira metade do século XX e as relações de produção que determinaram as suas condições não devem ser elididas, apesar deste aspeto permanecer impensado na grande maioria das produções artísticas, que de resto utilizaram esta afinidade como valor crítico relativamente à pretensão de um juízo estético universal.

Em Portugal com a estatutária moderna e o projeto mais alargado da *Exposição do Mundo Português*, de 1940, encontramos uma declarada afirmação colonial distante e oposta dos termos anteriormente referidos, pois que não existe qualquer contaminação ou tangibilidade às artes do outro na organização destas práticas. Poderíamos situá-las, no nosso esquema, no eixo diagonal que relaciona a não vanguarda com o academismo e neste sentido afastam-se do âmbito da vanguarda e das suas relações constitutivas.

Como contraposição a este panorama, o tríptico *Emigração* de Almada Negreiros, realizado entre 1947-49, em sincronia com a afirmação da terceira geração modernista, aflora as relações entre a situação interna do colonizador e as colónias, em África, através da revisão de uma linguagem cubista. No entanto não existe uma relação intrínseca entre a sua semântica e a substância significativa, que há muito esqueceu algumas das suas fontes, nem este aspeto havia sequer sido motivo de preocupação na obra de Almada. Claramente situada no eixo vertical do nosso esquema (vanguarda *versus* não vanguarda), que define as oscilações da terceira geração, este tríptico devolve a realidade de um quadro de relações entre o colonizador e colonizado ausente fora da retórica do gesto imperialista a que o sistema académico das Belas Artes as havia consignado e da ignorância a que a produção artística modernista nacional votou esta ordem de relações.

É precisamente com uma revisão profunda dos pressupostos do modernismo, levada a cabo por Joaquim Rodrigo a partir de 1960, que subita-

6 Susan Hiller, *op. cit.*, p. 12.

mente irrompe neste panorama um significativo conjunto de pinturas que trazem para o primeiro plano a relação da arte moderna com a de outras culturas, neste caso dos povos da Lunda, em Angola. Desde o ano anterior que Joaquim Rodrigo realizara pesquisas que para a construção de uma teoria da cor e se confrontara com algumas constantes em diversas culturas ou em manifestações temporalmente mais remotas. Ao atingir uma definição estável da sua teoria das quatro cores férteis, baseada nas propriedades bioquímicas dos seus pigmentos, encontrou uma recorrência nestas mesmas cores — o vermelho, o ocre, o branco e o preto — nessas diferentes culturas. A procura de um universalismo e das implicações culturais de uma tal posição não deixam de assolar esta relação e aparentemente repor a tradicional mitificação do outro, enquanto ser e cultura próxima de uma verdade originária esquecida pelo ocidente moderno. Surpreendentemente a pintura de Joaquim Rodrigo não só abandona a abstração concretista em que se posicionava até 1960, como ao aproximar-se mais declaradamente da pintura da Lunda, que conhece e estuda através do livro de José Redinha, *Paredes Pintadas da Lunda*, publicado em 1953, assume uma discursividade sobre o mundo. Como afirmou o próprio, «após 60 eu quis contar nos meus quadros».<sup>7</sup> É amplo o número de pinturas que realiza em 1961 sobre o colonialismo português e europeu. Desde logo *A.* apresenta um esquema cromático baseado nas cores férteis. Cada signo é gerado a partir de operações da linha definindo formas geométricas planas básicas como o quadrilátero, o triângulo ou o círculo mas com uma irregularidade que as remete para o domínio intuitivo destas formas. Estes signos com troncos idênticos às cabeças ou pernas delas saindo são figuras semelhantes às esculturas africanas. Uma horizontalidade generalizada define a posição das figuras como caídas. De facto, são guerreiros africanos tombados em combate. O *A.* do título enuncia metonimicamente o nome de um continente em profunda transformação nesse período de libertação do jugo colonial. Como tive oportunidade de afirmar, «*A.* de África é o testemunho da emergência de novas identidades históricas, a que esta

7 Pedro Lapa, *Joaquim Rodrigo, a contínua reinvenção da pintura*. Lisboa: Documenta, 2016, p. 185.

pintura dava imagem».<sup>8</sup> Seguir-se-ão muitas outras pinturas nesse ano, das quais podemos destacar *M.L.* que narra o assassinato de Patrice Lumumba. Cinco signos bastam para descrever a luta de Lumumba. Uma lira define-o como poeta que foi, duas mãos de diferentes cores sinalizam a sua luta, ao centro o seu rosto de óculos, ao lado a mulher, Pauline Opango, que chora e reclama o cadáver do marido que lhe foi escondido e à direita um carro voltado de rodas para o ar apresenta a simulação de um acidente com que foi ocultado o assassinato de Lumumba. Se na anterior pintura *A.* estávamos perante uma situação genérica e mais abstrata, com *M.L.* somos confrontados com um episódio histórico que Joaquim Rodrigo inscreveu na prática da sua pintura, que continua a servir-se do esquematismo da anterior e das influências da pintura da Lunda para testemunhar um mártir da luta contra o colonialismo. A pintura tornava-se assim um espaço de inscrição do testemunho histórico através dos seus próprios meios.

«19S» (*Pesadelos*), tal como o título reporta, refere-se à data de 19 de setembro de 1961 em que foi nomeado o *Comité dos Sete* pela ONU para investigar o cumprimento por parte de Portugal das determinativas da Carta das Nações relativa a territórios não autónomos, na sequência de sucessivas recusas de Salazar e de movimentos diplomáticos mitigadores da situação geridos pelo seu ministro Adriano Moreira. As formas transparentes e grafitadas com violência num fundo castanho luminoso narram uma cena de guerra. As figuras emergem e tombam decepadas ao longo da pintura, prescindindo da organização a partir de uma grelha que ocorria nas anteriores pinturas. Os traços angulosos e duros espalham-se pela totalidade da superfície produzindo o efeito de caos da pintura. A dispersão das letras e números que constituem o título da pintura articula-os com outros signos e o efeito de fragmentação torna-se mais declarado quando o olhar percorre a totalidade da pintura e junta as letras da palavra «pesadelos». Nas relações que estas letras estabelecem com outros signos, como acontece com o *e*, inscrito no perfil de um negro ligado a este signo por uma corrente, transformam-se em iniciais de outras realidades como

8 *Idem*, p. 188.

no presente caso seja de escravatura. Esta pintura constitui um manifesto sobre o horror do colonialismo e o início da guerra colonial. No seu tratamento recusa obviamente uma dimensão épica para revelar o próprio acontecer da história como inscrição e testemunho.

Estes três exemplos permitem perceber a significativa e profunda alteração que a pintura de Joaquim Rodrigo comporta relativamente à ordem de relações da arte moderna com a de outras culturas. Ao assumir uma afinidade com a pintura da Lunda ela não assume uma perspetiva unidirecional como ocorrera até aqui com as práticas modernistas. Esta afinidade dá também a ver «o quadro político onde os empréstimos culturais se efetuam».<sup>9</sup> Neste sentido, a obra de Joaquim Rodrigo ao aproximar-se da de outra cultura fá-lo com a consciência explícita das relações entre colonizador e colonizado que se torna também o tema da própria obra. Uma alteração, ou melhor, uma revisão crítica do modernismo passava por esta assunção e curiosamente ela ocorre com a pintura de Rodrigo realizada precisamente num primeiro momento de declarada superação dos problemas que o esquema anteriormente referido procurou dar conta. No entanto o exemplo de Joaquim Rodrigo ficou sem continuidade nas práticas artísticas em Portugal, apesar de uma longa guerra colonial e da revolução do 25 de abril que a ela pôs termo ter aberto a possibilidade sobre a sua revisão crítica, seriam precisos muitos mais anos para que uma artista nascida em Moçambique e formada na África do Sul, trouxesse para o contexto português na última década do século XX uma nova ordem de questões sobre estas relações.

O trabalho de Ângela Ferreira suscitou, na última década século XX, novas problematizações sobre estas articulações e até ao final do século traçou um percurso estranhamente solitário no contexto português. Oriundo de um quadro cultural tão tenso como o do final do regime do *apartheid*, questões relativas às trocas culturais e relações de força implicadas constituíam o cerne das questões do trabalho que desenvolvia quando se fixou em Portugal. Um dos primeiros trabalhos então realizados intitulou-se

9 *Idem*, 200.



*Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e o Filme Retardado*, 1995 e foi objeto de uma proposta que lhe dirige no âmbito de um programa de exposições no Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado que propunha aos diversos artistas convidados a realização de um trabalho articulado com a coleção do museu, uma das mais representativas da produção artística nacional realizada a partir de 1850. Como o título da obra indica trata-se de uma instalação composta por quatro partes realizadas em diferentes suportes. A *Escala* apresenta um esquema diagramático composto por uma linha pontuada com quatro datas (1850, 1875, 1925, 1950) situadas no período da coleção e dos desenvolvimentos da arte moderna. A estrutura diagramática é replicada através de outros meios e com um valor mais abstrato na escultura que designa a *Sequência*. O desenvolvimento em espiral característico de um tempo hegeliano sugere uma dialética com sentido teleológico e que é pontuada por momentos constituídos por esferas de materiais característicos da modernidade. A terceira parte, composta pelo *Engenho da Deriva*, duplica as vigas metálicas em I do espaço arquitectónico, onde se situa a instalação, conferindo a esta uma relação específica com o lugar. Duas vigas paralelas dão continuidade ao esquema diagramático dos outros trabalhos, só que duplicam o próprio esquema em dois tempos paralelos, que comunicam através de pontos particulares mas correm separadamente, tal como as relações entre uma centralidade e uma semiperiferia. O *Filme Retardado* apresenta um plano que enquadra os pés de duas pessoas a caminhar a passos que se cruzam e coincidem. Só que a situação é apresentada com o filme em *slow motion*, alternando entre o sentido normal e o inverso numa dilatação de vai e vem que a desfocagem da cena dilui. Uma interrogação sobre as condições semiperiféricas da arte moderna portuguesa tinha assim lugar através da justaposição de situações produzidas por cada elemento da instalação. De um tempo unidirecional se passava para as complexidades dialéticas modernistas e destas para o espaço-tempo do lugar em relação com outros espaços-tempos. Com este trabalho de Ângela Ferreira a noção de deriva torna-se uma condição de possibilidade e particularidade da periferia ou semiperiferia, quando liberta da noção de originalidade e a submete a uma

rearticulação crítica. A escultura e a instalação podem assim tornar-se um processo de leitura crítica da própria história.

Em 1997 Ângela Ferreira decidiu abordar diretamente a relação de Portugal com o seu passado colonial. *Amnésia* teve como ponto de partida um vídeo comercial intitulado *Moçambique. No outro lado do tempo* que consiste numa montagem de imagens de Moçambique no final da década de 1960 e inícios de 1970, à qual se sobrepõe uma voz que enuncia as qualidades daquele país como lugar paradisíaco de lazer e trabalho agradável na via do progresso económico. As imagens reforçam uma perspetiva cosmopolita e recalcam qualquer tensão racial, apesar de simultaneamente ocorrer uma guerra de independência contra o colonialismo português. O saudosismo colonialista configurado pelo vídeo e manifestado duas décadas depois da independência do país encontrava um extenso mercado em Portugal. A má relação com o passado colonial é o objeto de representação desta instalação que integra este vídeo. Conjuntamente foram integradas cerâmicas de Rafael Bordalo Pinheiro, que, apesar da sua verve crítica, representou caricaturalmente, em 1902, Gungunhana em três momentos da vida deste chefe revoltoso contra o colonialismo português: como uma garrafa, livre e gordo a beber, com a inscrição «Gungunhana Antes»; como uma garrafa, vergado com as mãos atadas nas costas e humilhado sobre a inscrição «Gungunhana Depois»; o último momento, resignado e transformado em cantil com a inscrição «Viva Portugal/Janeiro 1896». O vídeo e as cerâmicas são apresentados num ambiente doméstico que inclui as cadeiras da mobília da sua família, integrando o plano pessoal na instalação. Num outro espaço adjacente situa-se a mesa vazia e um conjunto de troncos de madeira umbila. O confronto entre a matéria bruta e a mobília executada com madeira africana em estilo holandês rústico transporta a marca da ordem das relações de produção no enquadramento que a instalação institui e a nostalgia do vídeo ou as cerâmicas de Rafael Bordalo Pinheiro podem ser lidos a partir da tensão que se desvela na sala ao lado. Na reclamação da memória histórica este trabalho supõe uma revisão crítica como processo de construção identitária.

O outro projeto de Ângela Ferreira que gostava de referir intitula-se *For Mozambique (Model No. 1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independance Utopia)*, 2008. Este trabalho não é alheio à lógica do monumento, mas repensa-o criticamente, procura resgatar a memória de uma revolução que ocorreu com o fim tardio do colonialismo português e deu origem às expectativas que acompanharam a formação de um novo país. Para o efeito, Ângela Ferreira recorreu a diferentes projetos não realizados em diversos momentos do curso da história e deu-lhes uma nova materialidade. As esculturas são maquetes à escala 1:1 dos quiosques de *agitprop* que Gustav Klucis projetou em 1922 e nunca realizados, destinados à oratória, discussão e propaganda das ações coletivas de uma sociedade socialista soviética em construção. A escultura de desenvolvimento vertical sofreu uma inclinação do seu eixo de 23,5°, numa citação do famoso *Monumento à Terceira Internacional*, 1919-20, de Vladimir Tatlin, cuja inclinação procurou conciliar o movimento em espiral do tempo da revolução com o eixo da terra. No topo de *For Mozambique*, um ecrã apresenta, de um lado, um vídeo de um trecho do concerto de Bob Dylan *Hard Rain Show*, de 1976, em que este interpreta a sua canção *Mozambique*, dedicada ao país descolonizado; do outro lado, é projetado o filme de Jean Rouch *Makwayela*, realizado em Moçambique, em 1977, no qual um grupo de operários dança e canta a celebração da luta de classes e do seu processo de emancipação. O ecrã e consequentemente as imagens são intersetadas pela escultura onde têm lugar.

Também por essa altura Jean-Luc Godard foi convidado pelo governo moçambicano a desenvolver projetos destinados à construção de uma estação televisiva. A segunda escultura, formada por molduras encadeadas — que cita outros projetos de Klucis, — apresenta imagens do projeto para um filme intitulado *Norte contra Sul ou o Nascimento (da imagem) de uma Nação*, de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, onde é narrado o projeto de uma televisão «feita pelo povo para o povo».

*For Mozambique* convoca e atualiza um conjunto de projetos históricos de momentos distintos que ocupam uma visibilidade diminuta no arquivo do século XX, pela sua condição de projetos não realizados e de utopias de

um passado. Ao atualizar estes resíduos da história, a instalação de Ângela Ferreira projeta na invisibilidade do futuro a possibilidade de uma outra visão, obviamente como projeto à escala 1:1.

Os trabalhos de Joaquim Rodrigo e de Ângela Ferreira estão temporalmente distanciados e têm projetos distintos. Constituem, no entanto, dois fortes momentos de reclamação de uma mnemónica histórica por parte das práticas artísticas em Portugal. A amnésia que o modernismo prescreveu para as artes visuais, reconduzidas à pura espacialidade e estrita visualidade, enquanto processo de autorrevelação de uma suposta essencialidade, foi superada por estes posicionamentos. Joaquim Rodrigo, no início de uma revisão crítica do modernismo empreendida na arte ocidental — e talvez por ter sido na década de 1950 o artista que em Portugal mais radicalmente experimentou os postulados modernistas —, pôde devolver à pintura o que designou por um quarto valor, como sendo a memória. A memória que a partir de 1960 irrompe na sua pintura é o testemunho com os meios da pintura de uma mnemónica da história resgatada. A revisão a que Ângela Ferreira submete os sintomas de uma cultura supõe a construção de uma distância crítica com a familiaridade do mundo. Nos seus trabalhos encontramos a contínua permeabilidade das trocas culturais como um jogo de espelhos e conflitos. É nessa zona de sobreposições definida pelas suas instalações, esculturas, vídeos ou fotografias que tem lugar a revisão do passado e a projeção do futuro enquanto potencialidade que apenas começamos a experimentar.

Se o modernismo teve em Portugal uma assimilação derivativa e as suas habituais condições constitutivas, como a mitificação da arte etnológica, se não manifestaram nas produções artísticas, o período subsequente do século XX apresenta dois casos exemplares. Fica por perceber o hiato entre ambos. Como hipótese podemos suspeitar que os problemas da anterior metade do século tenham tido ainda um efeito retardado.



# TIGRES EM ÁFRICA

RUI ZINK, FCSH/UNL

## NOTA PRÉVIA

Bom dia. O congresso vai ser sério e científico. Comunicações rigorosas. Monografias. Ora eu sou escritor e professor de literatura, não «cientista social». Conto histórias — e, sobretudo, ouço, leio e registo histórias. Deixem-me contar algumas.

## AMARCORD

*Amàrcord*: não se dizia África, dizia-se *o Ultramar*. E a palavra para designar os rebeldes parecia-me estranhamente ternurenta: *Turras*. Mesmo depois de saber que era uma corruptela de «terroristas» continuou a parecer-me ternurenta, vá lá saber-se porquê.

Amàrcord. Nasci em 16 de Junho de 1961. Não vou estabelecer uma relação causal, mas seis meses depois (e dois dias) a República Indiana invadiu Goa. Nesse mesmo ano começou, em várias frentes, a guerra colonial portuguesa, que (paradoxalmente, como todas as coisas verdadeiramente interessantes na vida) trouxe enfim a consciência do império. Um império que, se calhar, só verdadeiramente começou no momento em que começou a acabar. Do lado do meu pai, três gerações nasceram e/ou viveram em Angola. O meu avô, falecido em 1924, foi alto funcionário colonial ao serviço da 1ª República. Um primo direito meu morreu na guerra da Guiné. Tenho família em S. Tomé.

Em 1962, foi publicado um livro *Angola — Terra Nossa (Diário do Terrorismo)*, da autoria de Alencastre Telo, cuja derradeira página tinha as seguintes palavras:

10 de Outubro de 1961. «Terminou, praticamente, a guerra em Angola» — informam três matutinos espanhóis, o «Arriba», o «ABC» e o «Ya», no título dado ao comunicado oficial do Ministério Português da Defesa, indicando basicamente que foram reocupadas as posições no norte de Angola. Escrevendo de Lisboa, o correspondente do «Arriba», Adolfo Lizon, examina o futuro da situação angolana e observa:

Aproximamo-nos, sem dúvida, de uma nova fase das operações, em Angola. Estão prestes a abrir-se as portas das Nações Unidas pra um debate a respeito de Angola, que só irá aumentar a confusão que já reina naquele perturbado *fórum*. Mas as Nações Unidas poderão esbarrar numa muralha inacessível — a tremenda e permanente tenacidade de uma pequena potência. Todos nós sabemos quantos inimigo as enfrenta Portugal, que nunca se deixa intimidar por eles — nem pelo seu número nem pelas suas vastas redes políticas... (Telo, 1962: 320)

*Amarcord* significa «Recordo-me» e é o título daquele que é talvez o mais autobiográfico filme (1973) de Fellini, sobre a sua infância e juventude no tempo de Mussolini. Quando o vi eu próprio era adolescente, o filme estreou em Portugal a 19 de Setembro de 1974, e o espantoso para mim foi a facilidade com que pude estabelecer uma analogia entre as experiências que Fellini relatava e as minhas, durante três anos, em guerra e ditadura.

#### O SUAVE MILAGRE

Hoje, as marcas do Portugal ultramarino são sobretudo humanas. Em Goa restam alguns nomes de família, alguns nomes de rua, alguma arquitectura, fortes, igrejas. A nossa equipa nacional foi multicolor muito antes de as outras — mesmo as que tinham colónias — o serem. Temos um primeiro-

-ministro filho de pai moçambicano e que, numa visita recente à Índia, assumiu com orgulho uma distante origem naquele país. Distante em termos reais — António Costa é lisboeta dos sete costados — mas visível a nível da epiderme, mesmo que sentida precisamente apenas a nível epidérmico.

Não creio que o colonialismo português tenha sido suave, ou suave por mérito próprio. Foi o que foi: desajeitado, pobre, desenrascado, desinteressado. Um milagre da inércia, Portugal. Laurentino Gomes relata com humorado espanto, no seu livro *1808* (2007), como o mais troçado rei — D. João VI — foi pivô de uma inaudita resistência a Napoleão, de uma revolucionária mudança de paradigma (uma corte inteira transplantada para a gigantesca colónia), um milagre geopolítico (a descomunal manutenção da integridade do Brasil).

Em 2016, o *El País* espanta-se com o sucesso da diplomacia portuguesa: com a eleição de Guterres para secretário-geral da ONU.<sup>1</sup> A França é surpreendida com a «revolta das concierges» espelhada na estranhíssima vitória no Euro de futebol. Não a mais bonita das vitórias, aceitemos, mas quiçá a mais operática das finais. Admitamos que *ex-aequo* com a mão de Deus com que Maradona merecidamente bateu a Inglaterra em 1986 e, de maneira simbólica, vingou a humilhação da guerra (essa nada simbólica, suja, feia, assassina) das Malvinas/Falklands. Mas aqui foi só nos quartos de final, ao contrário da portuguesa vitória.

#### MALHAS QUE O IMPÉRIO TECE

Estive em Outubro do ano passado num interessante congresso no Brasil, em Natal, muito bom mas, para o meu gosto, com um (in)feliz título: *Malhas que império (des)tece*. Desde já, detesto estas coisas entre parênteses que mudam o sentido de uma palavra, parece-me um artifício tão *kitsch* e antiquado como as participações musicais na Eurovisão.

<sup>1</sup> Martin, Javier, «Otro triunfo de la Diplomacia Portuguesa» *El País*, 6/10/16. [http://internacional.elpais.com/internacional/2016/10/06/actualidad/1475751213\\_214763.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/10/06/actualidad/1475751213_214763.html)



O que percebi em Natal foi que o conceito de «império» continua sendo importante — pelo menos, ludicamente importante para congressos brasileiros sobre literaturas de língua portuguesa — no país que mais distância tem, em teoria, do colonialismo português. Percebo também, após breve reflexão, que a minha frase anterior está toda errada. O Brasil talvez seja, das ex-colônias portuguesas, a que mais lida, e de forma mais diária e obsessiva, com as marcas do colonialismo português. A explicação assentará talvez em que:

- 1) o Brasil é o país onde a marca da escravatura e do tráfico de escravos é mais evidente;
- 2) esse colosso tem uma relação com Portugal amiúde como explicação para o que entende como seus falhanços crônicos (corrupção, iliteracia, pobreza endêmica, injustiça para com as populações indígenas, etc.)<sup>2</sup>,
- 3) o Brasil teve grandes migrações ao longo dos séculos XIX e XX que marcaram a sociedade e constroem o Brasil contemporâneo mas nada devem historicamente a Portugal (nomeadamente a imigração da Europa central, de Itália, do Líbano, do Japão,). Clarice Lispector, Mil-toun Hatoun, Moacyr Scliar, grandes escritores de Língua Portuguesa, não têm um só antepassado português. Isso, paradoxalmente, coloca-os numa situação estranha: herdeiros e fazedores de uma língua cuja tradição está além-mar, e para mais sem a força carismática das línguas de Shakespeare ou Voltaire.

2 Ainda recentemente, o ex. Presidente Lula teve um infeliz deslize: «Eu sei que isto não agrada aos portugueses, mas Cristóvão Colombo chegou a Santo Domingo [atual República Dominicana] em 1492 e em 1507 já ali tinha sido criada a Universidade. No Peru em 1550, na Bolívia em 1624. No Brasil a primeira universidade surgiu apenas em 1922», disse hoje Lula da Silva, numa conferência em Madrid, organizada pelo diário *El País*.» (<http://www.dn.pt/mundo/interior/de-quem-e-culpa-pelos-atrasos-na-educacao-e-dos-portugueses-diz-lula-4925166.html>)

## O «WHITE MAN'S BURDEN»

Tive a honra de ser leitor de Português em 1989-90 na Universidade do Michigan, uma das melhores universidades dos Estados Unidos e do mundo. No entanto, foi lá que um colega se me queixou, ao vivo e a cores, enquanto tomávamos um café, do *White Man's Burden*. Não seria talvez a primeira vez que eu ouvia essa abominável expressão, a do «Fardo do homem branco». Mas ali chocou-me por não ter saído da boca de um qualquer «taxista-racista-e-primário» (reconheçamos, no nosso imaginário colectivo, os taxistas são todos racistas e primários), antes da de um professor universitário, doutorado e tudo.

Com os anos, tive de me render à evidência: a diferença entre pessoas nas mais variadas profissões, mesmo as chamadas *highbrow*, e os lendários taxistas tacanhos é que só estes últimos conduzem um veículo fechado onde, durante um curto espaço de tempo, dois estranhos partilham o estreito espaço.

## UMA AULA DE ARITMÉTICA

Um dia, já de volta a Portugal, numa aula de Cultura Portuguesa, eu estava fazendo um pequeno monólogo teatral, vício de quem também escreve romances: interiorizava e exteriorizava a voz de um racista suave, na linha do modo como Umberto Eco (1968) interliga retórica e ideologia: basicamente, o princípio de que expressamos sem querer valores (ideias) que nem sempre damos conta sequer de ter: «Isto agora é tudo deles», o famigerado «Eu não sou racista mas», etc. Ora, como ia dizendo, eu estava encenando uma versão meio vicentina do «white man's burden». Nisto entra uma aluna atrasada e que, por isso, tinha perdido a parte inicial. Quando no fim peço comentários, a moça, ávida de mostrar serviço, ergue o braço. «Professor, tem toda a razão, concordo inteiramente consigo, eu agora uma pessoa quando passa no Rossio é só pretos.»

Os colegas engoliram em seco, a sala ficou sem saber o que dizer. E na expectativa do que eu — a autoridade — ia dizer. Mas eu não gosto de humilhar alunos (embora por vezes eles possam pensar o contrário), além de que seria contraproducente. Por isso apenas lhe perguntei, o mais mansamente que pude: «Tem a certeza? Já experimentou contar?»

#### PERCEPÇÃO E REALIDADE I

Sabemos hoje, pelo menos na academia, que em grande parte a percepção é a realidade (Watzlawick, 1976). De pouco serve, muitas vezes, contestar esta evidência. Podemos confrontá-la, mas não é aconselhável fazê-lo de frente. Porque quanto mais confrontada, quanto mais desafiarmos uma pessoa sugerindo que a sua realidade é apenas realidade percebida, *cosa mentale*, mais corremos o risco de ela se encafiar teimosamente na carapaça protectora da *sua* verdade. E perdemo-la, como quando no mato fazemos demasiado ruído. Há que deixar a pessoa seguir o seu próprio ritmo, dar-lhe espaço, dar tempo ao tempo, não a humilhar. De nada serve dizer, a quem tem um pânico absurdo de tubarões, repetir que ali naquela piscina não há tubarões. Mais vale ir contornando o problema — e deixar a pessoa chegar às suas conclusões.

#### PERCEPÇÃO E REALIDADE II

Em 1975, a percepção por parte de muitos retornados era a de terem sido *abandonados por Portugal* (falso: o país fez um esforço e a miraculosa ponte aérea foi prova disso); a de que *a guerra estava ganha* (falso: mesmo onde a guerra estava «ganha», ela estava a curto ou médio prazo perdida, era o *Zeitgeist*); a de que «eles gostavam de nós» (falso); a de que *nós éramos bons para eles* (falso ou, pelo menos, não inteiramente verdadeiro); a de que *nós os tratávamos como iguais* (falso: dizer isto é a prova mesma de que a afirmação é falsa); a de que *aquilo era um paraíso* (meia-verdade — a questão era para quem).

Esta percepção não era, na minha opinião, bem fundada, e penso que, 43 anos volvidos, os dados disponíveis substanciam mais esta posição que a contrária. Isto não significa que esta percepção não deva ser compreendida, acarinhada até, mais que combatida. Esta percepção era real, isto é, sincera, e o drama da descolonização é real. E ninguém contesta que a descolonização «foi mal feita». A questão é: poderia ser «bem feita»? E, a poder sê-lo, «quando» e «como» poderia ter sido bem feita?

## JOANESBURGO-CABO

Em 2012 estive em Joanesburgo, num périplo que depois me levou também à cidade do Cabo. Faz muitos anos que tenho planos de escrever sobre Angola e S. Tomé, países onde como disse tenho ou tive família. Ainda não calhou — e, no entanto, mal pus os pés na cidade do Cabo fiz um conto.<sup>3</sup> O que posso dizer em minha defesa? Apenas o seguinte: uma pessoa não escreve sobre o que quer, mas sobre o que pode. Lembro-me de, no avião de Joanesburgo para o Cabo, ler no jornal uma publicidade de página inteira a um banco sul-africano na qual era usada com orgulho, mesmo 500 anos depois, a efígie de Bartolomeu Dias, o navegador que em 1488 transformou o Cabo das Tormentas no Cabo da Boa Esperança.

Por vezes, parece-me, a nossa colonização baloiça entre isso: cabos das tormentas, cabos da boa esperança, cabos das barcas. A oscilação não é óbvia de ver — tal como no mar, há correntes, tempestades abruptas, bonanças várias. Um caos dormente sob a aparente ordem, um possível padrão de harmonia sob o incompreensível caos. E a história ainda não está terminada.

3 «A gaivota e o peixe» in *A Metametamorfose e outras fêrmosas morfoses*, Lisboa, Teodolito, 2014, pp.193-201.

## O MUSEU DO APARTHEID

Em Joanesburgo conheci uma portuguesa (chamemos-lhe Adélia) mais ou menos da minha idade, ou seja, alguém que viajou no tempo *pari passu* comigo, mas divergindo em muitos pontos, como sói acontecer com as pessoas, mesmo as que partilham um mesmo período na Terra. Como muitos portugueses da comunidade de Joanesburgo, ela nascera em Moçambique — a seguir à independência, os pais tinham regressado a Portugal, antes «a metrópole». E, como tantos retornados, não se deram bem no pequeno país encolhido. Era um pouco de tudo: o clima, a economia, a falta de oportunidades, a sensação de terem sido traídos, ultrapassados por acontecimentos, vítimas de mentiras, enganos, desamparos. E Adélia, iniciando a adolescência, também odiou: a humidade, o frio, a hostilidade geral que sentia nas colegas de escola, na pequena cidade de província onde se sentiam encafuados. Decidiram regressar a África, à África mais parecida com a que conheciam, o grande vizinho a sul. Instalaram-se em Joanesburgo, e lá Adélia fez o liceu.

Eu não soube isto tudo assim do pé para a mão no momento em que nos conhecemos. Só que por motivos de trabalho almoçámos juntos, depois Adélia teve a gentileza de perguntar se me podia levar a algum lado, e eu disse-lhe que tinha interesse em visitar o Museu do Apartheid, ouvira dizer que era bem interessante. Adélia aqui torceu o nariz num tom de troça: «Quer mesmo visitar isso?» Sim, queria. E só precisava que ela me desse indicações de onde apanhar um táxi, não precisava de se incomodar. Ela no entanto insistiu em me levar até lá, afinal eu era um ilustre convidado, embora sempre tentando maciamente dissuadir-me, estranhando o meu interesse: «Eu sei que o museu foi construído já há uns anos, mas nunca tive curiosidade de lá ir.» Implícito: para quê Babo-seiras, era o que era.

Só que lá fomos, pois eu não parece mas também sei ser teimoso. E, quando chegámos, ela decidiu visitar o museu comigo: «Já agora façó-lhe companhia, até parece mal deixá-lo sozinho.» Confesso que preferia ter ido sozinho, porque o desdém dela me estava a irritar um bocadinho.

Comprámos os bilhetes, Adélia insistiu para pagar e, quando chegámos à pessoa que estava a controlar as entradas, tivemos uma surpresa: fomos informados que não podíamos entrar ambos pelo mesmo lado. Já que éramos dois, tínhamos de escolher: um entraria pela porta dos negros, o outro pela dos brancos.

Adélia riu: «Ah, então ele é que faz de preto e vai pela porta dos pretos, eu cá sou branca e gosto muito de ser branca!» Depois, não fosse a funcionária levar a mal, esclareceu: «Estou a brincar, eu sou assim.» A funcionária riu, com gosto, não se sentindo ofendida. Duvidei que fosse a primeira vez que, na sua cara, em plena entrada do Museu do Apartheid, alguém fizesse uma piada assim. E, se decidido foi, decidido ficou: Adélia que entrou pela porta dos brancos, este vosso servidor entrou pela porta dos pretos.

E já eu ia no átrio. Todo lampeiro, quando me dei conta de que Adélia tinha ficado para trás. Literalmente para trás: Adélia descobriu, não sei se amarga ou docemente, que, no Museu do Apartheid de Joanesburgo, fundado em 2001, a porta de «entrada dos brancos» estuga o passo a nem meia-dúzia de metros — uma grade impede os «brancos» de avançar a partir daí. Claro, quem entrou por essa porta pode espreitar, ter um relance de «como vivem os outros», perdão, de *como visitam os outros*. Mas é tudo. O seu futuro está, pelo menos naquele museu, amputado à nascença, vítima de um jogo viciado.

Primeira lição, então: quem quiser visitar o Museu do Apartheid em Joanesburgo tem de entrar pela *porta dos negros*.

E foi o que a pobre Adélia se viu obrigada a fazer, sentindo na pele que uma piada — a sua, de me empurrar a mim para o «lado pior» — lhe tinha afinal acontecido a ela.

Lá dentro, começa-se por subir uma rampa onde há recortes em escala 1:1 de figuras anónimas, cidadãos da África do Sul de hoje. Acontece que, se prestarmos atenção, esses cidadãos estão de alguma forma ligados a figuras mais conhecidas, nem que seja por um ténue laço familiar. *A História acontece-nos a todos*, suponho que essa seja a mensagem. Ou uma das mensagens. Um museu é um bocado como um poema, se for demasiado literal perde a graça. A graça — no sentido metafísico da palavra — tem

de vir também do visitante. Lembrei a secura do Museu do Holocausto em Jerusalém: os dados estão lá, os factos estão lá, mas, como diz Pessoa, *Sentir? Sinta quem lê*.

Depois entrámos no museu propriamente dito, um espaço amplo, com várias secções, corredores, enorme como a enormidade que o apartheid foi. A par da exposição permanente há outras temporárias, uma delas obviamente dedicada a Nelson Mandela. De facto, não creio que haja, no século XX, uma mais carismática figura da reconciliação. Mas se a parte sobre Mandela tem um final feliz — após 27 anos preso, Mandela foi libertado e tornou-se quicá o mais amado dos presidentes — a história do apartheid é dolorosa, porque muitos ficaram pelo caminho, para muitos o fim chegou cedo.<sup>4</sup>

Adélia continuava de pé atrás, e olhava para o museu com alguma ironia — a marcar a distância. Estava ali, porque estava a ser cortês com uma visita importante, mas não se iria deixar contaminar. A África do Sul da qual ela gostava era a que a tinha acolhido depois de a terra onde nascera ter sido abandonada pela capital do império. Essa caturrice fazia parte da sua identidade. E não pensasse eu que ela era mulher de se ficar:

«Um dia fui convidada para uma cerimónia onde estava também o então Presidente de Moçambique, Joaquim Chissano. E a certa altura ele veio ter comigo, todo sorridente: Ouvi dizer que é minha patrícia, também nasceu em Maputo. E eu respondi-lhe: Não, senhor Presidente, não nasci em Maputo. Nasci em Lourenço Marques. E digo-lhe mais: para mim será sempre Lourenço Marques!»

E sorriu para mim, como se naquele momento eu fosse representante do inimigo. E de certa maneira era, sei que sou: pertenço, para mal dos meus pecados, à elite pretensiosa e de esquerda dos bem-pensantes politicamente correctos que nada sabem da vida. É triste, mas é o meu fado e agora é tarde para mudar.

4 Descubro agora que, antes de saber sobre quem era a canção, Steve Biko (1946-1977), já eu abanava o capacete ao som do «Biko» (1980) de Peter Gabriel. Isto para não falar de «Sun City» (1985) de Little Steve (mais conhecido pelo seu papel em *Os Sopranos*, ou de «You can cal me Al» de Paul Simon com os Ladysmith Black Mambazo.

Sem querer ser indelicado para Adélia, fiz-lhe uma pequena observação: «Adélia, desculpe, mas só teve aí meia-razão.»

«Desculpe?»

«Meia-razão. A Adélia tinha razão quando disse que nasceu em Lourenço Marques. Mas já não a tem quando diz que para si continuará sempre a ser Lourenço Marques. Queira ou não, agora é Maputo.»

E entrei numa argumentação um pouco sinuosa, sobre o direito dos povos independentes a alterarem os nomes de ruas dos tempos coloniais. Dado que a História, sobretudo quando conflituosa, tem sempre dois pontos de vista, quem sabe o que (do ponto de vista dos novos países) teriam feito os antes heróis? Navegadores como Bartolomeu Dias podiam ser património comum, mas o que dizer, por exemplo, do major Teixeira Pinto (1876-1917), na Guiné? Para os portugueses um herói que com poucos soldados enfrentou forças rebeldes superiores; para os nativos o oposto de um herói — antes o autor, graças a armas essas sim superiores, de massacres brutais. Na independência monumentos e o nome desse homem foram apagados dos espaços públicos — e seria possível criticar essa decisão?<sup>5</sup>

Não muito convencida, Adélia aceitou a minha argumentação, mais para não estragar a tarde que outra coisa. Eu também devo dizer que *jogava em casa*: lá fora, a cidade de Joanesburgo podia ser, em certos espaços da comunidade portuguesa, o seu mundo; aqui o museu era o meu mundo, o santuário dos *negros ressabiados* e dos *brancos bem-pensantes* que achavam coisa boa o fim da *ordem social* que o apartheid proporcionava, e onde *toda a gente estava contente*, menos os insatisfeitos do costume, porque *todos sabiam o seu lugar* e as oportunidades eram *justas*.

Só que o museu está mesmo muito bem feito, como se podem ver por aquela genial quão simples e pedagógica dupla entrada. E a pedagogia continuava lá dentro, sem se impor, apenas relatando. As fotografias eram eloquentes q.b., e os textos que as acompanhavam davam nota tanto de

5 Um exemplo triste e cómico deste confronto de mentalidades é o livro de BD para crianças e jovens de Hergé, *Tintim no Congo*, que em 1929-30 foi publicado em fascículos num jornal católico belga. Aueles que hoje consideramos inaceitáveis estereótipos racistas, quase um decálogo de modos, era ali passado candidamente.



práticas como de leis (o apartheid teve distintas fases) como de injustiças, muitas delas sangrentas.

Adélia ia murmurando: «Ah, não fazia ideia...»

Foi uma tarde emocionante, porque eu estava a visitar não um mas *dois* *museus*. Aquele enorme, do país, e o Museu da Inocência de Adélia (para roubar o título ao romance de Ohran Pamuk — e ambos se iam desvelando à minha frente, como dois filmes partilhando um mesmo ecrã.

A certa altura, até um tipo distraído como eu percebia estar a escutar duas histórias, uma visual, através das imagens do apartheid, outra oral, através da voz de Adélia. E pouco a pouco ela foi passando do «Ah, não fazia ideia», «Oh, não sabia», «Eu já estava cá mas não ouvi falar de nada», para um fascinante contraponto entre a sua vida-mundo e o mundo-desconhecido onde, sem se aperceber, vivia de facto. Que Adélia estava apartada da *história real* da África do Sul já eu tinha notado — todos filtramos a realidade através da nossa experiência —, o que eu não sabia era que ela também estava apartada da sua própria história.

E o milagre aconteceu. Ou a epifania. Já visitei muitos museus, e sei por saber de experiência feito o bem que podem fazer às pessoas. Sei o modo como a National Gallery em Londres, o Centro Pompidou em Paris, o Munch Museum em Oslo, o Museu Dali em Figueres mais de uma vez lavaram a minha alma, quando eu precisava que ela fosse lavada, em jovem, abrindo-me às coisas do mundo.

Ao longo da tarde, dos painéis, das fotos, dos relatos, Adélia, foi mudando. E revisitando a sua história pessoal, a par de uma história social que decidira desconhecer — e que, por vontade própria ou não, desconhecia. E que, mesmo contra vontade, sem se aperceber que conhecia, conhecia. Só que estava soterrada. Uma jovem branca, nascida numa família portuguesa, em Moçambique, nos anos 60, pais humildes mas trabalhadores, pais que não eram racistas, antes gostavam daquilo, pais que tinham feito ali a sua vida e que nunca tinham tido problemas «com os pretos», pais que a dado momento eram pequenos comerciantes, e depois voltaram sem nada para Portugal, e depois não se conseguiram adaptar, e depois emigraram para a África do Sul, que ainda não tinha sido «entregue aos

pretos», África do Sul onde os brancos eram bem vindos, e onde havia um lugar para portugueses e indianos no pequeno comércio intermediando a sociedade Afrikaner e a outra franja. Uma classe-tampão? Não o saberei dizer. Sei que Adélia foi mudando. A palavra adequada, aqui, seria *empalidecendo*. Adélia foi empalidecendo. Mas também pode ser o contrário, porque a certa altura ela murmurou:

«*Sea Kaffir.*»

«O quê?»

«*Sea Kaffir*. Já tinha esquecido. Era isso que as raparigas brancas me chamavam no recreio. *Sea Kaffir.*»

«*Sea Kaffir?*»

«Cafre-do-mar.»

A simpática portuguesa tinha descoberto algo que estava literalmente apagado da memória: as humilhações sofridas na escola por parte das colegas que não a consideravam propriamente «branca». Décadas volvidas, Adélia descobria que, naquele outrora, estava não de um dos lados, mas entre, como membro de uma comunidade-tampão. J. M. Coetzee fala disto no seu romance-parábola *Desgraça* (1999), quando coloca o protagonista, o misantropo John Lurie, a ter um acordo para um «encontro» semanal com uma mulher casada indiana, discreta, que termina mal quando ele desrespeita os termos, o que acelerará a sua queda quando, desajeitada e torpemente, tentar substituir o arranjo existente por uma relação mais directa com o outro lado da moeda. (Vale mesmo a pena ler o livro.)

A cor da pele sempre foi uma coisa relativa. E ao lembrar este episódio, sinto mais saudades do futuro: de um museu do colonialismo

#### DESENHOS NO JORNAL REPÚBLICA

Aos quatro anos comecei a fazer desenhos para o suplemento infantil do jornal *República*. E tive a sorte de me tornar colaborador regular, foi por assim dizer a minha colaboração regular com um jornal, mais ainda do que hoje — durou até aos 11 anos — ou até aos 17, na cabeça de

algum redactor caiu bem, a partir de certa altura, pôr que eu tinha 17. Podia ser gralha, mas era irritante. Um dia o meu pai, numa das poucas vezes em que durante uma década veio «à metrópole», decidiu levar-me à redacção e fez-me desenhar à frente dos jornalistas presentes. Guardo uma vaga memória, não traumática. Mais tarde embarçar-me-ia com algumas atitudes do meu pai, como todo o filho — e, sobretudo, todo o *filho de retornado*. Mas naquele tempo foi apenas curioso. A pessoa que me pôs a enviar desenhos para o jornal foi o meu avô materno, o pai da minha mãe — era obviamente ele que os punha no correio — mas ali estava o meu pai temporário e intermitente a assumir os louros e tomar as rédeas.

Os meus desenhos eram de facto bons, tinham uma espontaneidade e um virtuosismo de traço que depois perdi — foi quando me comecei a interessar pela escrita. Acontece ainda que o desenho e a pintura eram o mester dos meus dois pais, ambos pintores e professores de educação visual, e chega uma altura em que um jovem tem de decidir se herda a fábrica do pai ou se decide romper com a tradição.

Os desenhos tinham no entanto uma real relação com o meu pai: eram-lhe amiúde dedicados.

«Ao meu pai, que está em Luanda.»

«Ao meu pai, que está em Angola.»

«Ao meu pai, que está em África.»

«Ao meu pai, que está no Ultramar.»

#### O CINEMA AO AR LIVRE

No início dos anos 60, O meu pai pintou uns painéis de cerca de dez metros de altura para um cinema de Luanda, no tempo em que os cinemas eram grandes, para 1500 pessoas. Um amigo dele, também artista, Miranda, creio que esculpiu os baixos relevos. O cinema parece que ardeu nos anos 80 e, talvez por isso, faz poucos anos, fui discretamente sondado para a possibilidade de ir restaurar os painéis. Tive de explicar que era filho do

meu pai — mas não *tão* filho do meu pai assim. Filho de peixe por vezes não sabe nadar — já não é bom q.b. se gostar de nadar.

Por sinal, a minha curiosidade por Angola é estranhamente escassa. Digo, uma visita física. Em livros ou filmes ou exposições, é um contínuo prazer. Ainda recentemente vi, na Fundação Gulbenkian, uma maravilhosa retrospectiva de António Ole, talvez o aluno do meu pai que mais o encheu de orgulho. E é com comovido espanto que reparo o respeito ser mútuo. Passados mais de 40 anos, António Ole faz questão de honrar a memória do meu pai. «A Câmara Municipal organizava uns salões artísticos e um professor muito especial chamado Eduardo Zink (...) achou que eu tinha potencial e incentivou-me a concorrer.»<sup>6</sup> Eu falo como filho — e os filhos, já se sabe — mas Ole fala como... como alguém que sabe que honrar quem nos ajudou nos primeiros passos é honrar a nossa própria vida — é iluminar os nossos passos. Lembro-me do enlevo com que o meu pai falava dos *sobas*, da autoridade que vinha de dentro, de um respeito inerente pela sabedoria de um «Pai» ou «Mãe» como equivalente a *mais velhos*. Foi da sua pouca que ouvi pela primeira vez o provérbio «Quando more um velho em África, é uma biblioteca que arde».<sup>7</sup>

Ah, estava a esquecer-me: acreditem ou não, o cinema em cujos painéis o meu pai trabalhou chamava-se Império. Hoje é Cine Atlântico.

#### ETERNOS RETORNOS

No Verão de 2016, dei aulas numa universidade americana e fui confrontado com o movimento *Black Lives Matter*. Logo algum sonso manhoso apareceu a dizer: «Então mas as vidas não contam todas?! Falam muito em racismo, mas afinal eles é que são racistas...» Obviamente temos de dar o devido desconto e o benefício da dúvida: pode não ser apenas sonsice e

<sup>6</sup> <http://www.noticiasmagazine.pt/2016/o-curioso-senhor-ole/>

<sup>7</sup> As origens do provérbio são difusas. Quando se busca um autor, costuma ser atribuído ao escritor Hampaté Bâ, mas isso apenas confirma que ele o repetia, não que o tenha criado.

manha, pode ser mesmo apenas estupidez. O slogan não diz «Black lifes über alles» mas sim que «Black lifes matter... too» — as vidas das pessoas de cor *também* contam.

Também. E não entender que este grito de revolta tem como chave implícita o *também* é idiota e/ou velhaco. Tão idiota ou velhaco como o clássico «Eunãosouracistamas», onde a sílaba tónica é o «mas», seja qual for a oração que se segue.

Aqui tive uma hesitação: dizer negros, pretos, de cor ou afro-americanos? A escolha mostra um desconforto. Significa que, apesar de tanto falarmos em «politicamente correcto» (e de tantas vozes se erguerem contra uma suposta «ditadura do politicamente correcto»), o tema ainda não é fácil, ainda não foi desmantelado, como se faz a uma tenda que já não vamos usar. O século XXI arrasta ainda as mazelas do XX, e Portugal não é excepção. Escrevi um texto sobre o assunto:

(...) É involuntário, é natural, é normal, é assim. Tal como as pessoas que, quando veem o Renato Sanches, perguntam logo se ele nasceu mesmo no dia em que diz que nasceu. O angolano José Eduardo Agualusa já não terá esse problema, por razões que não vêm ao caso. Desculpem lá, mas isto é uma dúvida normal. É tão normal como perguntar a Obama se nasceu mesmo nos EUA, porque a cor dele não parece indicar isso. Por vezes, é certo, o resultado é dizer a alguém nascido na Amadora «vai para a tua terra». Mas um erro todos podemos cometer, não? Errar é humano.<sup>8</sup>

Há meses, um estudante brasileiro perguntou-me, no já referido congresso de professores de literatura portuguesa na cidade nordestina de Natal: «Ainda faz sentido falar sobre o 25 de Abril?»

Foi uma boa pergunta e esforcei-me por dar não demasiado remendada resposta: Desde logo, «sim». Sim, ainda vale a pena, ainda faz sentido. Depois entrei numa digressão sobre o modo como as sociedades — e a portuguesa particularmente — levam tempo a digerir as suas questões mais profundas, a lidar com elas, a falar com elas. Ocorreram-me três obras literárias recentes, por acaso de três mulheres: *Caderno*

8 <http://www.dn.pt/opinioao/opinioao-dn/convidados/interior/a-cor-do-crime-5281104.html>

de *Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo (2009), *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso (2012), *Os Memoráveis* de Lídia Jorge (2014). Os três romances são sobre a relação — ainda por desmoer — de Portugal com as colónias.<sup>9</sup>

O que tem o curioso (e, na minha opinião, perverso) título de «Caderno», pode ser lido como o contrário de uma homenagem ao pai: aqui é de um ajuste de contas com o pai que se trata, com o tempo do pai em pleno tempo colonial dos anos 60 e 70: já em plena guerra, mas ainda pensando — os colonos mais extremadamente colonialistas — em ganhá-la. É uma memória crua, o que não significa não necessariamente objectiva, pois a autora sabe (sabidamente; sim: sabe sabidamente) que memória cristalina e imaginação contaminada se confundem na voz narradora. Assim, torna-se difícil para um leitor entender se está a ler uma ficção ou uma autobiografia, e essa tensão causa precisamente um permanente mal-estar sobre qual Isabela Figueiredo sorri, airoso, e que ela própria faz questão de suscitar. A questão que me parece implícita é a seguinte: perante a vivência colonial, e falando a autora para quem viveu esses anos e falando também com a autoridade de quem viveu esses anos, não será o desconforto um dever moral?

(E, se sim, até quando?)

Se quisermos, *O Retorno* é também um livro autobiográfico, como aliás costumam ser os bons livros, embora menos assumidamente que o anterior. Talvez a razão seja, paradoxalmente, a de se tratar de um livro mais realista, mais «fiel e verdadeiro» — Dulce Maria Cardoso viveu mesmo a experiência de retornada e colocará — não duvido — no adolescente protagonista Rui e nas figuras em volta muitas das situações que realmente viveu. Foram precisos 38 anos para surgir um grande romance fazendo alguma luz e justiça sobre essa face do processo colonial: o retorno, que deu origem a uma figura do pós-25 de Abril, *o retornado*.

9 Bem, este romance de Lídia Jorge não exactamente, é mais sobre a turbulência do 25 de Abril — mas de certo modo «fecha» um ciclo em que Lídia Jorge, ao longo de 30 anos, lidou com a guerra colonial, sobretudo em *A Costa dos Murmúrios* (1988), adaptado com felicidade ao cinema por Margarida Cardoso em 2004.

Embora jogando obviamente com as memórias pessoais de acontecimentos que viveu, Dulce Maria Cardoso prefere afirmar a distância entre autor e protagonistas, fazendo deste desde logo um rapaz. Já com o livro de Isabela Figueiredo a minha sensação enquanto leitor (por isso discutível, mas é minha) é a de que a autora/narradora pegou na jarra favorita do pai e, diante dele, com um sorriso doloridamente mau, a deixa cair ao chão, onde ela se estilhaça:

O meu pai acreditava num movimento de brancos, num outro movimento de brancos, após o 7 de setembro. Um que havia de vencer mesmo, que seria financiado pela África do Sul ou pela Rodésia. Havia que expulsar o poder negro da cidade, e remetê-lo ao mato, de onde tinha vindo, onde pertencia, e domesticá-lo ou chaciná-lo. Um ou outro, conforme fosse merecido. Uma África de brancos, sim, uma África de brancos, repetiamo-lo. (Figueiredo, 2015: 149)

O título *Caderno de Memórias Coloniais*. é também todo um programa, perversa e aparentemente neutro, lembrando o de um violento e estranho conto de Teresa Veiga, que Isabela Figueiredo terá ou não lido: «Consequências do processo de descolonização» (1992). Em ambos os casos não há complacência, não há romantismo, não há delicadoce. Há coisas feias, há uma visão não positiva do que era África. Não há nem o famigerado «Angola é nossa», tampouco o lírico *África minha*. A propósito: tanto quanto sei, Portugal foi o único país onde a adaptação do título do filme *Out of Africa*, a partir de Karen Blixen, teve esta simples e brilhante versão. Em espanhol chamou-se *Memórias de África*, em francês *Souvenirs d'Afrique*, e assim por diante. Raramente um filme terá tido, em português, uma adaptação tão feliz, do ponto de vista do marketing. Não tenho dados para dizer se o filme terá mesmo tido mais sucesso em Portugal que noutros lugares, mesmo em ex-impérios coloniais — mas não me surpreenderia que sim. A emoção, numa relação, significa geralmente duas coisas: ou que a relação está viva, ou então que ainda não está resolvida.

UM MUSEU DA PERDA DA INOCÊNCIA

Portugal carece de um Museu da Escravatura, que poderia ter até como primeira directora a minha colega Maria do Rosário Pimentel, há muitos anos incansável estudiosa. Há um Museu de Etnologia, aparentemente neutro; não há um museu acerca de parte real da nossa história. Diz Miguel Vale de Almeida:

Portugal transportou entre 4 a 6 milhões de pessoas escravizadas de África para as Américas, segundo diferentes cálculos. Recorde absoluto, o dobro da Grã-Bretanha, segunda na lista, e cerca de cinco vezes mais do que a Espanha. Como é que não há um museu do tráfico negreiro em Lisboa, um memorial decente, uma narrativa reparadora, uma abordagem séria no ensino, quando mil e uma versões de coisas em torno de descobrimentos e lusofonia têm pipocado ao ponto da obsessão, da ditadura à democracia... eis algo que não se compreende. E envergonha.<sup>10</sup>

#### A COR DA ALMA

Vinicius de Moraes tinha uma *boutade* que gostava de dizer nos seus concertos, a alguns dos quais assisti, ao vivo ou na TV: «Eu sou o branco mais preto do Brasil.» Tem graça, ao longo de toda a minha adolescência e mesmo pela idade adulta fora, sempre senti que o meu pai podia dizer isso: «Eu sou o branco mais preto de Angola.» Pelo menos, na minha memória, ele era o retornado que não tinha ressentimento contra o independentista. Não estou a falar de Pepetela, Luandino, Ruy Duarte de Carvalho, que quando chegou a hora de escolher ficaram angolanos. Estou a falar de alguém que, pelas circunstâncias, retornando a Portugal, *quedando* português, não saiu de lá. O coração não sei, de corações percebo patavina, mas de almas percebo alguma coisa: e a alma do meu pai (1922-2006) ficou lá.

<sup>10</sup> In Facebook, 27/11/16



Curiosamente, ele raramente precisava de matar saudades da mais fácil forma de o fazer, pela gastronomia. Levou-me algumas vezes a restaurantes angolanos, comer fuba e funge e galinha com óleo de palma, mas não era *a cena* dele.

#### APARIÇÃO

Em 2013, fui a Maputo pela primeira vez. No tempo em que o meu pai vivia em Luanda, as duas capitais eram quase opostos existenciais, pelo menos na cabeça dele: Luanda mais aberta, convivial, Lourenço Marques snob, pretensiosa, anglicizada. Mas, mesmo dando de barato que a sua percepção correspondesse de algum modo a alguma realidade, entretanto as coisas mudaram. Angola sofreu uma guerra civil longa, a capital tornou-se diferente. E, sobretudo, Luanda enriqueceu, tornou-se uma das cidades mais caras e desiguais do mundo.

Ora a Maputo que encontrei em 2013 descobri-a muito parecida com a imagem que eu guardava das descrições que o meu pai me fazia da sua Luanda. (Não inteiramente a Luanda que eu em criança imaginava — essa tinha tigres.) Gostei sinceramente de Maputo — uma pacata cidade-pla-nalto descendo em camadas para o mar, não demasiado tocada pelo tempo. O facto de Moçambique não ter enriquecido e de a sua periclitante paz<sup>11</sup> ter sido feita mais cedo e de forma mais cordata que em Angola ajudou. Certo é que a Maputo real me lembrou a Luanda imaginária cristalizada no modo como, primeiro criança e depois adulto, filtrei com as minhas idiossincrasias os relatos paternos.

Talvez não seja então assim tão grande surpresa que, ao terceiro dia em *Maputo-Luanda*, o meu pai me tenha aparecido no quarto a meio da noite. Nota: o meu pai morreria havia sete anos. Mas aquele homem que estava no quarto era ele: sorridente, grande, com uma camisa larga tipo havaiana, de

11 2016 não foi um bom ano, com incidentes sobretudo na Beira, mas terminou com uma trégua anunciada e a esperança de um novo acordo de paz.

fora. Talvez de calções, não irei jurar, mesmo quando não era moda, mesmo já idoso, o meu sempre excêntrico pai andava por Lisboa em calções. Mãos nos bolsos. Sorridente. E ali ficou um bom bocado, sem pressas, dando-me tempo para acordar e sentar na cama e ultrapassar o choque. E quando achou que já me tinha passado o estremunhado espanto, disparou:

«Então, pá, estás a gostar disto?»

E, como eu nada disse, estava mudo e quedo, acrescentou:

«É porreiro, não é?»

*Isto* era África, obviamente. Não Moçambique, África. O meu pai nada mais disse, apenas o que eu acabo de dizer que disse. Não sei quando foi embora. Na manhã seguinte, ponderei no assunto: teria sido um sonho? Concluí que não. Os sonhos são narrativos, distorcem as coisas, fazem colagens surrealistas. O meu pai tinha aparecido tal como eu me lembrava dele, riso largo, sólido, um homem aberto, descontraído — mais descontraído do que qualquer dos seus três filhos.

O que eu tive, decidi, foi uma visão. O meu pai apareceu-me mesmo. Falei com uma amiga, católica praticante, contei-lhe o episódio, e ela ficou furiosa: «Chatice, és a segunda pessoa que conheço que teve uma visão. E vocês são ambos ateus! Só eu, que tenho fé, não tenho visões!»

Azarinho.

Alguns de vós dirão que eu na verdade não tive visão alguma, foi tudo fruto da minha compreensível susceptibilidade: pela primeira vez na África subequatorial, em território paterno, visitando fantasmas de um tempo que, de forma fantasmática, também era meu, um tempo que marca (e de certo modo molda) a minha infância, as minhas defesas de sanidade mental baixaram a guarda, fiquei influenciável, e deixei-me contaminar pelas cores, pelos cheiros, deixei-me entusiasmar, se calhar a noite até tinha sido regada com muita Laurentina preta, muita 2M (uma cerveja que contém açúcar), quiçá ainda um par de whiskies, bebida que alguns argumentam mais africana que escocesa. Destarte a minha imaginação inflamou-se e pronto, resultou no que se sabe.

Eu discordo. É a vossa palavra contra a minha. E eu sou muito cioso da minha palavra.

## MAFALALA TOURS

Em 2016, visitei a Mafalala. Foi uma visita gentrificada, a uma Mafalala que já não é o gueto, a favela, o musseque, o caniço mais famoso de Maputo, berço de grandes e pequenas figuras do Moçambique independente e, até certo ponto, vergonha do Portugal colonial.

Eu tinha ido dois dias antes ao Kruger Park, que por ironia histórica<sup>12</sup> fica a uma hora de Maputo e umas seis de Joanesburgo. Foi impossível não sentir que estava um pouco a fazer um safari humano. Uma visita por uma Mafalala dos Pequenitos, que me lembra qualquer coisa com pequeninos que há algures — será para os lados de Coimbra? Qualquer coisa «dos Pequenitos»? Um sítio onde, há relativamente pouco tempo a direcção achou por bem não permitir umas filmagens, não fossem elas ser «prejudiciais» à imagem do santuário de pequenas humildes casinhas, tão modestas como a minha?<sup>13</sup>

O eficientíssimo guia e director informal da Associação de Protecção da Mafalala, Ivan Laranjeira, levou-nos a ver aquele bairro com ruas de terra batida, que marcava a fronteira entre a Lourenço Marques dos senhores e a dos servos. Vimos onde Samora Machel e Eusébio nasceram, e a casa de José Craveirinha, precisamente na fronteira entre os dois mundos. Quem passasse para o outro lado precisava de identificação — e de ter um motivo de trabalho, caso contrário seria preso. A prisão, não sendo apetecível para o alvo, era apetecível para o sistema: os prisioneiros forneciam mão-de-obra ainda mais barata que a mais barata mão-de-obra.

O bairro tem uma escola, muitas crianças, tem postos de venda, comércios, tascas, restaurantes. Tem um lugar onde jogar futebol e quitandas e tascos onde assistir ao futebol. Como acontece um pouco por todo o

12 Vale a pena ler a vasta bibliografia sobre a tensão entre a África do Sul e Portugal nos finais de século XIX, início de século XX, é deliciosa. E a prova de que uma simples mudança simbólica — a capital nominal da colónia deslocar-se mil quilómetros para sul — pode fazer maravilhas pela preservação de integridade territorial.

13 «Proibido de filmar no Portugal dos Pequenitos, Vasco Araújo apresenta obra a negro» *Público* 31/5/16.

mundo, algumas destas habitações serão menos modestas por dentro que outras. Ainda há esgotos a céu aberto nalgumas ruas, outras são alegradas por belos murais. O bairro tem pujança e este circuito turístico a pé faz parte disso. Por um lado, somos intrusos, mas por outro (nós, turistas) trazemos uma certa normalização (não mais o bairro *interdito e perigoso*) e dinheiro.

Aparentemente, os principais clientes deste tour pela Mafalala<sup>14</sup> não são portugueses. São turistas anglo-saxónicos, franceses, alemães, americanos, gente que vem nos cruzeiros e, na internet ou nos prospectos, já ouviu falar nesta *experiência*. Não me espanta que não haja muitos portugueses. Afinal, se alguns filhos da Mafalala fazem parte do nosso imaginário, aquele musseque/caniço não consta da memória colonial. É, literalmente, memória do outro, não (para citar o título do filme *África minha*).

#### VERDADES E POLIFONIAS

A História, num relato, segue por defeito um fio condutor, mas convém lembrar que é polifónica. Daí a importância de escutar as diferentes vozes. Sobre os meses que antecederam a independência, escreve Eduardo Pitta:

O 21 de Outubro de 1974 foi uma acção de *agitprop* pensada ao milímetro. Nesse dia, à hora do almoço, a população branca de Lourenço Marques foi alertada para o iminente avanço da população negra sobre os bairros residenciais da cidade alta. À população negra foi dito o contrário: os brancos iam invadir o Caniço.

Correram duas versões do mesmo boato:

Um grupo de comandos portugueses teria queimado uma bandeira da Frelimo junto ao Café Scala, na principal avenida da Baixa;

Um grupo de frelimistas teria queimado uma bandeira portuguesa no Caniço.

14 <http://www.maputocitytours.com/mafalala-tour>

Em consequência, metade da cidade correu em sentido contrário ao da outra. (...) Chegada a noite, um vento de insânia varreu os bairros da periferia e todas as povoações num raio de vinte quilómetros. Por *vento de insânia* entenda-se casas pilhadas e incendiadas, mulheres violadas, crianças brancas penduradas em ganchos de talho, negros esquartejados, corpos decapitados, etc. (Pitta, 2013: 24-25)

Eduardo Pitta é exemplar quando fala das suas memórias: tal como Isabel Figueiredo não é auto-complacente. E muitas das suas boas memórias de Moçambique são as de uma vida anglicizada, com criados, horas para chá, uma agradável boémia com mais liberdade (e, até certo ponto, vida cultural) que na metrópole. Nada há de mal nisso, desde que saibamos (como o Eduardo sabe) que essas memórias, por mais reais que sejam, são apenas uma parte da história. É simpático haver quem tenha «memórias maravilhosas» da piscina do Hotel Polana (que ainda existe e é de facto um conforto) ou do Hotel Cardoso (que também ainda existe e é excelente), mas isso não é prova provada de que «eles gostavam de nós».

### TRÊS TRISTES TIGRES

Termino esta já longa comunicação com três tristes anedotas reais.

Um táxi parou ao nosso lado, aproveitando o sinal vermelho, para deixar sair uns passageiros. Eles terão deixado uma boa gorjeta, talvez, ou pouca ou nenhuma. Mal os passageiros, por acaso de fato, se afastaram, o motorista não se conteve, na nossa direcção, exclamou, com um riso forçado: «Nem assim ficam brancos!»

Em relação ao actual poder económico de Angola, ou político do Brasil, várias vezes intelectuais portugueses, alguns até com responsabilidade política, falaram em «neo-colonialismo».

Esta segunda história lembra outra história, essa mesmo anedota no sentido que comumente lhe damos: um homem vai comprar um apartamento, o preço que o vendedor lhe adianta é uma enormidade. O homem responde que esse preço é até barato, a casa vale no mínimo o dobro.

O vendedor fica contente mas logo franze o sobrolho, desconfiado: «Espere aí. O senhor está a brincar comigo?» Ao que o homem encolhe os ombros: «Quem foi que começou?»

Vivemos tempos conturbados. Convém evitar o risco do anacronismo: começarmos a ler o passado pelos olhos de hoje. Arriscamo-nos a julgar D. João III por não ser social-democrata ou o infante D. Henrique por ser sexista e só nomear capitães homens. É quase isso que acontece em muitos romances históricos, aos quais só falta pôr Mouzinho de Albuquerque<sup>15</sup> a atender o telemóvel.

Ora o oposto também não é solução: o branqueamento (e lamento se a expressão adquire uma involuntária carga irónica) do passado. Não serei o primeiro nem infelizmente o último a notar que, tal como Francisco de Hollanda no século XVI falava, em relação à pintura, «da fábrica que falece a Lisboa», também falece ao nosso país um digno museu do colonialismo, da história colonial — e porque não? da escravatura.

Em 2014, o Mercado de Escravos de Lagos foi declarado monumento de interesse público, e em 9 de Junho de 2016 foi aberto o respectivo museu. Já foram apontados alguns erros relativos à própria História que o museu pretende reconstruir. Esses erros — e essa discussão — mostram bem o quanto está por trabalhar esta área do conhecimento português.

Ou talvez mais adequado seja dizer do desconhecimento. Há uma viagem que falta fazer e ainda bem que, embora paulatina e descoordenadamente, ela está sendo feita.

#### BIBLIOGRAFIA

#### TEXTO IMPRESSO

15 O captor de Gungunhana em Chaimite.

- CARDOSO, Dulce Maria (2012), *O Retorno*, Lisboa, Tinta-da-china
- COETZEE, J.M. (1999), *Disgrace*. Londres, Harvill Secker
- ECO, Umberto [1968], *A Estrutura Ausente*, S. Paulo, Perspectiva, 1997
- GOMES, Laurentino (2007), *1808*, S. Paulo, Planeta
- JORGE, Lúcia (2014), *Os Memoráveis*, Lisboa, Dom Quixote
- FIGUEIREDO, Isabela [2009], *Caderno de Memórias Coloniais*. Lisboa, Caminho, 2015
- HERGÉ, *Tintin no Congo* [1930], Lisboa, Asa, 2010
- PIMENTEL, Maria do Rosário (2010), *Chão de Sombras — Estudos sobre a Escravatura*, Lisboa, Colibri
- REAL, Miguel (2006), *O Último Negreiro*, Lisboa, Quidnovi
- TELO, Alencastre (1962), *Angola — Terra Nossa (Diário do Terrorismo)*, Lisboa, Ed. A.
- VEIGA, Teresa (1992), «Consequências do processo de descolonização», *Conto da Bela Fria*, Lisboa, Cotovia, pp. 59-72.
- WATZLAWICK, Paul [1976], *A Realidade é Real?*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991
- ZINK, Rui, «A gaivota e o peixe», in *A Metametamorfose e outras feroz morfo-*ses, Lisboa, Teodolito, 2014, pp.193-201

#### ONLINE

- ALMEIDA, Miguel Vale de, «Portugal transportou entre 4 a 6 milhões de pessoas». Facebook, 27/11/16
- Apartheid Museum. <http://www.apartheidmuseum.org/>
- HOFFMANN, Bruno (2012, 24/2), As pataquadas do «branco mais negro do Brasil». <http://euqueroumsamba.blogspot.pt/2012/02/as-patacadas-do-branco-mais-negro-do.html>
- «De quem é a culpa pelos atrasos na educação? É dos portugueses, diz Lula», *DN*, 11/12/2015. <http://www.dn.pt/mundo/interior/de-quem-e-culpa-pelos-atrasos-na-educacao-e-dos-portugueses-diz-lula-4925166.html>
- Mafalala Walking Tour. <http://www.maputocitytours.com/mafalala-tour>
- MARTIN, Javier, «Otro triunfo de la Diplomacia Portuguesa», *El País*, 6/10/16.

[http://internacional.elpais.com/internacional/2016/10/06/actualidad/1475751213\\_214763.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/10/06/actualidad/1475751213_214763.html)

RODRIGUES, Ricardo J., «O curioso senhor Ole», *DN, Notícias Magazine*, 16/8/2016. <http://www.noticiasmagazine.pt/2016/o-curioso-senhor-ole/>

«Proibido de filmar no Portugal dos Pequenitos, Vasco Araújo apresenta obra a negro», *Público* 31/5/16. <https://www.publico.pt/2016/05/31/culturaipsilon/noticia/proibido-de-filmar-no-portugal-dos-pequenitos-vasco-araujo-apresenta-video-cego-1733603>

ZINK, Rui, «A cor do crime», *DN*, 26/7/16. <http://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/convidados/interior/a-cor-do-crime-5281104.html>





# O IMPÉRIO: DO MODERNISMO À PROPAGANDA

NUNO JÚDICE

O conceito de Império aparece em «Os Lusíadas» numa dupla referência ao passado e ao futuro. Aquilo que Camões se propõe cantar é «as memórias gloriosas /Daqueles Reis que foram dilatando/A Fé, o Império, e as terras viciosas/De África, e de Ásia, andaram devastando» (I,2): temos aqui uma referência às memórias, a um passado que Camões olha como uma época de ouro, ao compará-lo com o seu tempo. Mas o Império vai surgir também com uma dimensão futura quando, ao referir-se ao seu presente como um tempo em que a pátria «está metida/No gosto da cobiça, e na rudeza/Dũa austera, apagada, e vil tristeza» (X,145), apela a D. Sebastião para que estime os bons vassalos, os religiosos e sobretudo os Cavaleiros:

Os Cavaleiros tende em muita estima,  
Pois com seu sangue intrépido e fervente,  
Estendem não somente a lei de cima,  
Mas inda vosso império preeminente (X, 151).

Haverá aqui a esperança de que esse rei seja capaz de restituir ao reino o poder que já tivera, e que se encontra descrito no poema. Porém, o que parecia vir a ser um sonho realizável, o desse Império cavaleiresco, cairá por terra em Alcácer-Quibir. A realidade possível converte-se em utopia e, como todas as utopias, irá ganhando formas diversas, quer nas profecias do Bandarra quer no discurso de António Vieira, na sua «História do futuro» e noutros delírios mais ou menos lógicos que anunciam um Quinto Império de contornos

pouco menos do que definidos. Assim, diz Vieira, «o mundo do nosso prometido Império não é mundo neste sentido» (ed. 1718, p. 30), isto é, como poder terreno, mas em sentido espiritual: «O Mundo de que falo é o Mundo, aquele Mundo, e naquele sentido em que disse São João: *Mundus per ipsum factus est, & Mūdus eum non cognovit*. O Mundo que Deus criou, o Mundo que o não conheceu, e o Mundo que o há-de conhecer; quando o não conheceu, negou-lhe o domínio; quando o conhecer, dar-lhe-á a posse» (pp. 31-32). E conclui que, depois de Alexandre e Augusto terem posto limites ao Império, o primeiro dividindo-o em partes para não apagar a sua grandeza no futuro, e o segundo pondo-lhe regras na administração para evitar o poder absoluto, conclui que «não é nem poderá ser assim no Império do Mundo, que prometemos, a paz lhe tirará o receio, a união lhe desfará a inveja, e Deus, (que é fortuna sem inconstância) lhe conservará a grandeza.» (p. 33).

Se o termo Império prosseguiu o seu caminho no espaço português, o traumatismo sebastianista, por um lado, e a perda do Brasil, em 1822, por outro, o que sucedeu com o ultimato inglês de 1890, pondo fim à tentativa de unir Angola e Moçambique pelo interior, provocou um movimento de repulsa em que a ideia de Império volta a ressurgir, por oposição ao poder britânico. Denunciando o servilismo da nossa monarquia perante a Inglaterra Guerra Junqueiro em «Pátria», um dos seus mais violentos poemas contra D. Carlos e a dinastia dos Bragança, escreve:

O português, apático e fatalista, ajusta-se pela maleabilidade da indolência a qualquer estado ou condição. Capaz de heroísmo, capaz de cobardia, toiro ou burro, leão ou porco, segundo o governante. Ruge com Passos Manuel, grunha com D. João 6º. É de raça, é de natureza. Foi sempre o mesmo. A história pátria resume-se quasi numa série de biografias, num desfile de personalidades, dominando épocas. Sobretudo depois de Alcácer. Povo messiânico, mas que não gera o Messias. Não o pariu ainda. Em vez de traduzir o ideal em carne, vai-o dissolvendo em lágrimas. Sonha a quimera, não a realiza.<sup>1</sup>

1 «Pátria», 2ª ed., Porto Livraria Chardron, 1896, p. 200.

Para descrever o fim dessa vontade de manter o Império, também Eça de Queiroz, no fim da «Ilustre Casa de Ramires»<sup>2</sup>, põe um personagem, o economista Gouveia, a advogar a venda do que ainda dele resta quando toma conhecimento de que Gonçalo vai partir para África:

— (...) Tenho horror à África. Só serve para nos dar desgostos. Boa para vender, minha senhora! a África é como essas quintarolas, meio a monte, que a gente herda de uma tia velha, numa terra muito bruta, muito distante, onde não se conhece ninguém, onde não se encontra sequer um estanco; só habitada por cabreiros, e com sezões todo o ano. Boa para vender.

Gracinha enrolava lentamente nos dedos a fita do avental.

— O quê? vender o que tanto custou a ganhar, com tantos trabalhos no mar, tanta perda de vida e fazenda?!

— Quais trabalhos, minha senhora? Era desembarcar ali na areia, plantar umas cruzeiras de pau, atirar uns safanões aos pretos... Essas glórias de África são balelas. Está claro, Vossa Excelência fala como fidalga, neta de fidalgos. Mas eu como economista. (p. 356)

Foi neste contexto cultural de auto-menorização das colónias, tratadas como uma quinta que pode ser posta à venda para pagar as dívidas, como faria qualquer proprietário absentista, e de esperança ilusória num Messias, que a República surgiu e nela se revelaram as gerações formadas nesse contexto depressivo, como foi o caso dos que fizeram a «Águia», e depois os mais jovens de «Orpheu e do modernismo dos anos 20. Os republicanos não olharam para as colónias no sentido de Império mas de propriedade a defender, como foi o caso quando eclodiu a 1ª Guerra Mundial. A nossa entrada tardia ficou a dever-se apenas ao risco que poderíamos correr de uma partilha de Angola e Moçambique pelas potências vencedoras e à invasão desses territórios, que antecedeu a nossa declaração de guerra à Alemanha, posterior ao conflito africano.

2 Eça de Queiroz, «A Ilustre casa de Ramires», Edição Livros do Brasil, Lisboa, 1999.

Foi perante este fim do ideal de recuperar uma passada grandeza que surge o Saudosismo de Teixeira de Pascoaes que vem dar, com uma ironia nem sempre muito evidente, uma imagem disfemística da nossa História:

Falecida a crença na grandeza da Pátria, o Sebastianismo degenerou no liberalismo francês, como o Cristianismo de Jesus no socialismo do Sr. Luís da Costa.<sup>34</sup>

Para Pascoaes, «Camões é o Virgílio do outono» (p. 134). O poema exaltante do Império, para os seus leitores mais superficiais, é para Pascoaes o canto outonal de uma decadência a que D. Sebastião dará o golpe fatal com o seu desaparecimento na batalha que conduzirá à perda da independência. Obviamente, esta mensagem lúcida mas desesperada não poderia ser aceite pela geração modernista, empenhada em afirmar os valores da revolução estética e de um futuro que será de ressurgimento do país.

No entanto, contrariamente a equívocos que decorrem de uma futura adesão ao Estado Novo, mais ou menos assumida, de alguns dos modernistas, o período de afirmação deste grupo, que se estende de «Orpheu» a «Portugal futurista», pouco ou nada recorre à ideia do Império. Há sem dúvida uma crença no progresso, na revolução tecnológica e social, na destruição dos valores conservadores, burgueses, de uma sociedade entregue ao que designavam como «lepidópteros»; mas o aparecimento do conceito de Império, no sentido de ressurgimento do que fora Portugal no século XVI, é tardio, encontrando o seu momento mais estruturado só na década de 1930, primeiro no prefácio que Fernando Pessoa faz ao livro «Quinto Império» de Augusto Ferreira Gomes, em 1934, e depois na «Mensagem» do próprio Pessoa, publicada no final desse ano. Estamos já longe do início da República em que podemos constatar, através do Inquérito Literário que Boavida Portugal faz, em 1915, a propósito da ideia lançada na revista «Águia» de uma Renascença Portuguesa, que o *establishment* intelectual

3 Teixeira de Pascoaes, «Os poetas lusíadas», Assírio & Alvim, p. 131.

4

da República toma como alvos Teixeira de Pascoaes, proponente do Saudosismo, e Fernando Pessoa, que anunciara nessa revista a vinda de um «super-Camões. Gomes Leal, um dos mais lúcidos a reagir, põe o dedo na ferida que «A Águia» veio abrir:

Ela é, quando muito, órgão de uma roda de rapazes, que alimentam as suas pretensões de um mero elogio mútuo. É lá possível que possam renascer pela saudade, que é uma ideia regressiva! A Águia é um daqueles feitos de que todos nós ficamos sempre tendo saudade quando deixamos de ser rapazes. Essa *blague* deve ser *pour épater les bourgeois*. (p. 51)<sup>5</sup>

Embora, já no momento das respostas e contra-respostas, amenize a ideia de que tudo é uma «rapaziada» no grupo da revista, talvez isso se deva à reacção serena e séria de Pessoa que, em réplica a Adolfo Coelho, que o tomara como alvo principal, defende que a «nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova Renascença, que é uma poesia perfeita e plenamente original.» (p. 149) e mais à frente ataca a sua acusação de que é «*messianismo* a ideia de um super-Camões, isto é, de um poeta máximo» (p.149) dando a entender que se trata de uma previsão certa, e não de profecia. Em 20 anos muito irá evoluir Pessoa na conversão da Renascença em Império, como explicita nesse prefácio ao livro de Ferreira Gomes, em que começa por afastar o nosso Império de um império militar e universal, como o inglês:

A chave está dada, clara e obscuramente, na primeira quadra do Terceiro Corpo das Profecias do Bandarra, entendendo-se que Bandarra é um nome colectivo, pelo qual se designa, não só o vidente de Trancoso, mas todos quantos viram, por seu exemplo, a mesma Luz.

Diz esta quadra:

5 Boavida Portugal, «Inquérito literário», Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1915.

Em vós que haveis de ser quinto  
Depois de morto o segundo,  
Minhas Profecias fundo  
Com estas letras, que aqui pinto.<sup>6</sup>

Diverge desta versão a que Pessoa cita, em que o último verso é «Nestas letras que VOS pinto.» E entra numa interpretação da penúltima palavra do último verso, umas vezes «vos», outras «aqui», em que VOS indicaria Vis, Otium, Scientia, e AQUI Arma, Quies, Intellectus; e depois de uma interpretação algo esotérica acerca de quem foram o primeiro e o segundo, ou seja, D. Manuel depois de morto D. João II, ou D. João V, depois de morto Pedro II: dois momentos do que ele designa como «auge» da nossa grandeza. E acaba por concluir:

Quanto ao que quer dizer esta Roma, a cujo fim ou morte se seguirá, o Império Português, ou Quinto Império, ou o que seja a Ciência ou Inteligência que definirá a este — não direi se o sei ou não sei, se o presumo ou não presumo. Saber seria de mais, presumir seria de menos. Quem puder compreender que compreenda.

O Império de Pessoa, que só epidermicamente coincide com o Quinto Império anunciado nas profecias, tem uma coloração esotérica e sobretudo pessoal, como refere José Gil numa original interpretação da heteronímia:

Opera-se uma espécie de duplo transporte recíproco: da heteronímia para o mistério teosófico (do além-Deus); e do mistério existencial para as sensações do sujeito-criador: pelo primeiro, é, por assim dizer, o próprio espaço do mistério do além-Deus que começa a proliferar heteronimicamente (encarnando-se no Quinto Império), e pelo segundo, o sujeito-poeta torna-se misterioso (enquanto figura do «Encoberto» do messianismo sebástico, anunciador do Quinto Império). Este sujeito, que

6 «Trovas do Bandarra», ed. Jorge Uribe, Guimarães, Babel, Lisboa, 2010.

é o próprio Pessoa como «supra-Camões», agirá, pelos seus feitos literários, sobre a pátria transformando-a misteriosamente: Pessoa torna-se objecto da sua própria profecia, desenvolvendo toda uma hermenêutica (astrológica, hermética, das profecias de Bandarra de Nostradamo) que o afirma como «herdeiro» da missão de D. Sebastião. Fernando Pessoa profeta de si mesmo.<sup>7</sup>

Não se deve, porém, levar toda esta doutrina de Pessoa como uma mística em que ele acreditaria convictamente. Pessoa era um racionalista e um céptico, desdobrando pela heteronímia as suas preocupações mas nunca se afastando, enquanto ele próprio, de uma lucidez que o contrariava logo que se sentia entrar no caminho de uma crença. Leyla Perrone Moisés chama-lhe o «judeu-grego»<sup>8</sup>, e neste oximoro vê a impossibilidade de elevar ao termo de uma filosofia estruturada o seu pensamento. Nesse artigo, considera o mito do Quinto Império como a tentativa para reunir, na expressão de Pessoa, duas forças separadas desde a muito: o lado esquerdo do saber onde se encontra a ciência, o raciocínio, a especulação intelectual, e o lado direito, que seria o do conhecimento oculto, da intuição, da especulação mística e cabalista. Esta reunião, para Leyla P.-M., só será possível na poesia, funcionando esta como uma «lógica em que os opostos não são mutuamente exclusivos mas podem coexistir.» (p. 61)<sup>9</sup>

O livro de Ferreira Gomes, que se inicia com epígrafes de Nostradamo e da «História do futuro» de Vieira, é muito interessante, mesmo em termos literários, e grande parte do seu interesse está em que a «Mensagem» ecoa alguns dos temas e versos que aqui se encontram. Tudo é centrado no anúncio da vinda do Encoberto em que

7 José Gil, «Ritmos e visões», Relógio d'Água, Lisboa, 2016, p. 97.

8 Leyla Perrone-Moisés, «Fernando Pessoa, le Juif-Grec», in «Littérature» n°. 107, Octobre 1997, pp.54-63.

9 Esta coexistência já não se verifica no fundo árabe da nossa cultura. Segundo Leyla, «Pessoa exalta a cultura árabe enquanto cultura de ciência e de poesia, mas rejeita o fanatismo islâmico que é, segundo ele, a parte indesejável do arabismo. Ele explica a inquisição por essa má influência árabe, que teria provocado o fanatismo católico dos ibéricos. Maus efeitos, em cadeia, do monoteísmo...» Surpreendente e, esta sim, profética, a sua visão do fundamentalismo árabe.



Surgirá então a outra idade.  
Acabará este viver incerto.  
Será o Império, único e unido,  
Quando der sinal o Encoberto.

Estamos em pleno nevoeiro, e deste nevoeiro não sai a «Mensagem» em  
que o Infante D. Henrique é

O único imperador que tem, deveras,  
O globo mundo em sua mão.

Depois dele,

Cumpriu-se o mar, e o Império se desfez.  
Senhor, falta cumprir-se Portugal!

Levado por D. Sebastião, na «última nau», o «pendão do Império», ficou

Este fulgor baço da terra  
Que é Portugal a entristecer —  
Brilho sem luz e sem arder,  
Como o que o fogo-fátuo encerra.

E o poema termina com um apelo:

Ó Portugal, hoje és nevoeiro...  
É a Hora!

*Valete, Fratres.*

É indiscutível o diálogo que se estabelece entre «Mensagem» e o livro de Ferreira Gomes: qual deles responde ao outro é uma questão mais difícil de esclarecer. No entanto, numa entrevista publicada pouco depois da publicação de «Mensagem», em fim de 1934, Pessoa esclarece a sua intenção, a respeito do livro:

Projectar no momento presente uma coisa que vem através de Portugal, desde os romances de cavalaria. Quis marcar o destino imperial de Portugal, esse império que perpassou através de D. Sebastião, e que continua, «há-de ser».<sup>10</sup>

Noutra entrevista, já depois do livro ter sido premiado pelo SPN, Pessoa já não fala de Império mas substitui-o por um outro conceito que evoca o supra-Camões dos artigos de «Águia», de 1912, sobre a nova poesia portuguesa. Décadas depois, em 1935, justifica este livro através de uma ideia que ele designa como «super-Nação futura», tal como o supra-Camões também, em 1912, era anunciado como futuro:

Segue de aqui que, quanto mais intensamente formos patriotas — desde que saibamos ser patriotas —, mais intensamente nos estaremos preparando, e connosco aos que estão connosco, para um conseguimento humano futuro, que nem, Deus o faça impossível, deveremos deixar de ter por desejável. A Nação é a escola presente para a super-Nação futura.<sup>11</sup>

Na realidade, Pessoa encaixa no mesmo espaço iniciático de Augusto Ferreira Gomes, longe das ideias mais concretas e ideologicamente marcadas de um Império territorial, feito de Portugal e colónias, «para inglês ver», ou seja, recuperando uma grandeza que a perda do Brasil em 1822 fora o emblema traumático, e o Ultimatum de 1890 o golpe final, com repercussões na geração dos «Vencidos da Vida», como atrás se refere. Foi sobretudo a partir do início da Ditadura que a associação da Nação a Império começa a surgir, vindo ganhar no decurso da década de 30 uma expressão política que a ideologia do Estado Novo vai utilizar, até à sua máxima afirmação que foi a Exposição do Mundo Português, em 1940. O contexto internacional favorecia tal megalomania: a Itália de Mussolini tivera a

10 «Obra em prosa de Fernando Pessoa, Textos de intervenção social e cultural, A ficção dos heterónimos», ed. António Quadros, Livros de bolso Europa-América, 1986, p. 126.

11 Idem, p. 128.

vontade de recuperar o velho Império Romano com a invasão da Abissínia, de resto bastante inferior no sucesso ao efeito pretendido; quanto ao surgimento da Alemanha Nazi com o seu Terceiro Reich não podia senão inspirar a exibição de um Império, que não passava de uma fachada pos-tiça, para contrapor a essa ambição que tinha ainda, para além do eterno Império Britânico, o seu equivalente no Japão, única das potências do Eixo a agredir Portugal com a invasão de Timor.

Como é evidente, o Quinto Império de Pessoa e de Ferreira Gomes não era mais do que uma projecção imaginária e messiânica da esperança que subsistia de um regresso de D. Sebastião. Pessoa ainda vira uma possível realização dessa esperança no consulado de Sidónio Pais: o assassinato do seu Presidente-Rei pusera fim à ilusão, que passou a ser apenas algo que ultrapassava o plano político e territorial para ser algo de espiritual, numa linha que vinha de Joachim de Fiore e passava por António Vieira. O Império idealizado pelo Estado Novo e que encontrara em António Ferro uma construção adaptada à Ditadura, «o império e a fé», título de uma sua conferência, talvez não tivesse no Ditador, homem céptico e distanciado de construções míticas, um crente fervoroso. A sua palavra de ordem era Deus, Pátria e Autoridade, e o pilar da sociedade não seria o Exército nem a Igreja, instrumentos essenciais do edifício imperial, mas a Família.

António Ferro, na primeira década e meia da Ditadura viveu uma con-tradição: a Ditadura tinha esse desígnio imperial mas o seu chefe, Sala-zar, era um homem da província regido por códigos que vinham da sua modesta origem rural. Assim sendo, o estilo monumental do Reich de Hitler e da Itália de Mussolini dificilmente se adaptariam ao seu imagi-nário aldeão; e o cosmopolita Ferro teve de vestir esse Império com as roupagens do seu concurso para a aldeia mais portuguesa de Portugal e para uma África feita não de conquistas e vitórias mas de cubatas e indí-genas folclóricos, como surgem na parte colonial da Exposição do Mundo Português. Almada compreende esse desígnio e, na sua arte mural, retrata o povo das peixeiras, dos pescadores e dos emigrantes de preferência aos guerreiros; e os seus barcos não são as naus do Império mas as traineiras e chalupas do Tejo. Ao falar de um Portugal do Minho a Timor, a exposição

de 1940 não vai pôr em relevo as diferenças mas tratar toda essa imensa geografia como manifestações *kitsch* do mesmo corpo nacional, que vem de Afonso Henriques até Salazar, visíveis nas Actualidades Portuguesas de António Lopes Ribeiro. Escreve Ellen Sapega:

Generally viewed as the commemorative event that most successfully consolidated the Estado Novo's official architecture and visual aesthetic, the Exposition of the Portuguese World invoked representational codes inspired by a «reactionary modernism» that used a modernist aesthetic to communicate a socially conservative view of the nation's past and present.<sup>12</sup>

Salazar, no período de Ferro, usou a ideia fascista de uma grandeza imperial nas manifestações do regime, e teve nalguns artistas e intelectuais que vieram do Modernismo os seus arautos. Almada, como é visível na sua obra desse período, colaborou com o arquitecto Pardal Monteiro nalgumas obras emblemáticas desde modernismo conservador, como foram a igreja de Fátima, as gares marítimas da Rocha de Conde de Óbidos e de Alcântara, o edifício do Diário de Notícias. Essa estética reflecte-se nos pavilhões e monumentos da Exposição do Mundo Português e nos cartazes de propaganda da Ditadura. Na literatura, as passagens mais «patrióticas» dos «Lusíadas» e da «Mensagem» serão abundantemente aproveitadas para ilustrar essa ideologia e para dar palavras de ordem poéticas aos emblemas nacionalistas, pondo entre parêntesis tanto o Velho do Restelo de Camões como o vanguardismo da «Ode Marítima» de Álvaro de Campos. E não podia deixar de haver quem publicasse obras de encomenda que fazem a propaganda dessa ligação do Império às colónias, como é o caso de Silva Tavares que, entre outros, publica em 1937 «Pela fé e pelo império, poema comemorativo da primeira exposição histórica da ocupação» (Lisboa, 1937), que termina com um poema «à Mocidade portuguesa» que tem como refrão: «Sentido — mocidade portuguesa!»:

12 Ellen W. Sapega, «Consensus and debate in Salazar's Portugal, Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948», The Pennsylvania State University Press, 2008, p. 147.

Mocidade — sentido! O principal  
 foi feito e meditado com firmeza.  
 Cumpri, honrai o Acto Colonial  
 e dareis mais grandeza a Portugal!  
 Avante, Mocidade portuguesa!  
*Deo Gratias*

Esta exaltação da «casa lusitana» que vai do Minho a África, e nos manuais da Instrução Primária do Minho a Timor, encontra no cinema o seu representante em António Lopes Ribeiro que realiza dois filmes que vão neste mesmo sentido: «Chaimite» e «O feitiço do Império». Discípulo de Eisenstein, Lopes Ribeiro foi um talentoso cineasta que, tanto nas actualidades como no cinema de ficção, soube pôr o acento nos pontos que o regime pretendia destacar, de que a defesa das colónias, muito antes da emergência dos nacionalismos, era um aspecto central. E no discurso de Braga pronunciado por Salazar em 1935, que Lopes Ribeiro recupera no filme «A revolução de Maio», os grandes valores da Ditadura são colocados numa enumeração lógica, de acordo com uma hierarquia bem pensada, terminando quase como apêndice com uma referência ao «império colonial». Assim, a palavra Império surge banalizada no vocabulário da Ditadura, associada em geral às colónias, como sinónimo ou apenas para evitar a conotação cada vez mais pejorativa do termo. Havia um Conselho do Império Colonial e uma Carta Orgânica do Império, que regia desde 1930 a tutela dos territórios africanos. Também a linha aérea da TAP ligando Lisboa a Luanda e Lourenço Marques se virá a chamar «linha aérea imperial». Nada disto, porém, tinha por trás o que se associava a Império: um exército forte, um espírito guerreiro e de conquista, a exibição de um poder além-continental que impusesse respeito como potentado militar, marítimo e terrestre, e como potência económica. Isto devia-se, como referido, a que Salazar, como homem da província e da terra, olharia o Império como um organismo meramente burocrático e inevitável, até que a perda da Índia e a guerra colonial o fez despertar para a realidade, tentando ressuscitar, quando já não tinha meios para isso, essa bandeira ideológica.

Estamos muito longe, já, do que teria constituído uma proposta possível no mundo dos modernistas das duas primeiras décadas do século XX. A mais original em termos literários, como vimos, foi a de Pessoa que adoptou uma visão autofágica, para não dizer autista, do mito imperial. Poucos dos seus colegas de geração o seguiram nessa via, até que o Estado Novo recuperou alguns deles para dar uma visão mítica desse Império que o ensino da História, nos manuais do primário ao secundário, procurava impor através da canonização de figuras históricas, de Nuno Álvares Pereira aos descobridores da Expansão; e é de destacar António Ferro que, não renegando a sua cultura futurista, procurou dar sinais do Modernismo, na arquitectura, nos monumentos, na decoração de edifícios públicos, através do papel que teve à frente do Secretariado da Propaganda Nacional, até ao seu afastamento no pós-guerra de 1945.

Perguntar-se-á: mas podemos chamar a isso Modernismo? Na realidade, haverá que fazer uma distinção entre Modernismo e vanguarda. Houve vanguarda no «Orpheu» e no «Portugal futurista»; para lá disso, tivemos uma estética que aproveitou a linguagem e as formas dessas revistas que podemos considerar como manifestos do que foi, entre 1915 e 1917, um momento de ruptura estética, o que se seguiu foi uma tentativa de sobrevivência que procurou adaptar as formas vanguardistas aos hábitos conservadores.



# APROXIMAÇÃO PRELIMINAR A UM (POSSÍVEL) TIPO DE HABITAÇÃO POPULAR COM INFLUÊNCIAS PORTUGUESAS EM NEGAPATÃO, COROMANDEL — ÍNDIA<sup>1</sup>

JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS, *Universidade de Lisboa*

## NOTAS PRELIMINARES

A chegada dos portugueses ao Oriente em finais do século XV traduziu-se por uma implantação que, desde o seu início, se manifestou de duas formas complementares: enquanto o domínio imperial se ia estabelecendo ao longo de pontos-chave no Oriente, também a presença informal portuguesa se foi incrementando, encaixando-se na rede comercial asiática já existente e que frequentemente ficava fora do pretendido monopólio oficial português. Numerosos portugueses foram conduzindo a sua actividade à margem do Estado da Índia Portuguesa, por iniciativa própria ou fruto de entidades exteriores ao domínio oficial português.

Muitos deles estabeleceram-se em pequenas comunidades difusas, que poderiam estar inseridas em povoações governadas por potentados asiáticos, ou ser relativamente autogeridas, atingindo em alguns casos grande importância. O comércio e a missionação foram os grandes motes desta imensa rede informal, paralela ao Estado da Índia, secundada por outros interesses. O Coromandel foi um destes espaços onde se desenvolveu uma intensa rede comercial e missionária relativamente periférica

1 Este estudo foi desenvolvido no âmbito de uma investigação de pós-doutoramento intitulada *Salvaguarda do Património Arquitectónico de Influência Portuguesa na Índia: Contextualização e Crítica*, financiada por uma bolsa de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, com a referência SFRH/BPD/96087/2013.



à esfera oficial do Estado da Índia, originando diversos assentamentos espontâneos de influência portuguesa, entre os quais Negapatão.

#### O ESTABELECIMENTO PORTUGUÊS NA CIDADE DE NEGAPATÃO

Negapatão, que havia sido um importante porto comercial durante o Império Chola tamil entre os séculos IX e XII — e uma das suas mais importantes cidades —, havia entrado em decadência com a ascensão do vizinho porto de Nagore, dominado pelos muçulmanos. A chegada dos portugueses a esta região motivou a que Negapatão viesse a adquirir novamente preponderância comercial por oposição a Nagore, sendo essa preferência certamente determinada pelo antagonismo figadal que confrontava os portugueses com os «infiéis» muçulmanos. Negapatão tornou-se assim parte de um conjunto de assentamentos urbanos no Coromandel — hoje inserido no estado indiano de Tamil Nadu, na costa oriental da parte meridional da península hindus-tânica — nos quais os portugueses se instalaram com intuitos comerciais ou missionários, juntamente com Tuticurim, Paliacate, São Tomé de Meliapor, Porto Novo (também chamado Tavanapatão) ou Manapad, entre outros.

Os portugueses chegaram então a Negapatão por volta de finais do primeiro quartel do século XVI, e aí instalaram uma florescente comunidade de comerciantes que logrou adquirir, paulatinamente e a partir de meados desse século, uma relativa independência quer face aos poderes locais — nomeadamente o Reino de Bisnaga (Vijayanagara), que geralmente possuía relações cordiais com os portugueses, ou os naiques de Tanjaor (Tanjavur), que aspiravam (e acabaram mesmo por adquirir) a autonomia face a Bisnaga, quer face ao próprio Estado da Índia. Cesare Federici, comerciante italiano que visitou Negapatão em c.1567, afirma que esta «è Città assai grande, & ben popolata parte da Portughesi, e da Christiani del paese, & parte da Gentili»,<sup>2</sup>

2 FEDERICI, Cesaro, *Viaggio di M. Cesare de I Fedrici, nell'India Orientale, et oltra India, nelquale si contengono cose dilettevoli de i riti, & de i costumi di quei paesi, et insieme si descriveno le spetiari, droghe, gioie, & perle, che d'essi si cavano*, Venezia, Appresso Andrea Muschio, 1587, p.70.

e o *Livro das Cidades, e Fortalezas*[...], de autor anónimo e elaborado por volta de 1582, menciona que «passaram a viver nella de assento mtos portugueses, que vivem em povoação de per sy apartados da dos Gentios e Mouros»,<sup>3</sup> junto à foz do rio Kaduvaiyar.

A sua crescente importância na rede comercial portuguesa, com tráfego marítimo que se estendia ao Ceilão, a Bengala, ao Malabar e mesmo a portos da Indochina, motivou a que o Estado da Índia tenha diligenciado para exercer um controlo oficial sobre Negapatão, ao criar em 1543 a Capitania de Negapatão.<sup>4</sup> Embora no código de 1582 se mencionasse a existência de «hum capitão posto por El Rey de Portugal que os governa e lhes administra justiça, assi a elles como aos Christãos naturaes da terra, de que há muitos nella», este controlo era, porém, pouco efectivo, uma vez que a cidade não possuía nenhum tipo de fortificação — não obstante se «intentou fazer aqui hũa fortaleza para seguridade deste porto e dos Portu— [sic] que nelle vivem, e por se aver por impossivel o poderse sustentar se deixou de fazer».<sup>5</sup>

Negapatão não produzia sequer proventos económicos proveitosos para o Estado da Índia, uma vez que ao naique de Tanjaor «lhe pagão os Portugueses que vivẽ nesta povoação, [para que] os consinte nella», e por isso «com quanto nesta cidade não tem a Coroa de Portugal rendimentos alguũs (por se pagarem os direitos todos (...) ao Naique senhor da terra)». Prova disso mesmo é o facto de que «a capitania desta povoação se costuma prover em fidalgos pobres e outros homes nobres de muito serviço» que «não tem ordenado algum a custa da fazenda Real» e que «nesta povoação não há outros cargos que se costumassem prover».<sup>6</sup>

Gasparo Balbi, também ele comerciante italiano que viajou pelo Oriente e esteve em Negapatão no mesmo ano em que foi elaborada a obra

3 [Anónimo], *Livro das Cidades, e Fortalezas, que a Coroa de Portugal tem nas Partes da India, e das Capitánias, e mais Cargos que Nelas ha, e da Importancia Delles*, Código MS. 3127 da Biblioteca Nacional de Madrid, 1582, f.53v.

4 CARITA, Hélder, «Nagapattinam» in MATTOSO, José (dir.), *Património de Origem Portuguesa no Mundo: Arquitetura e Urbanismo (Ásia, Oceania)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.392.

5 [Anónimo], *Livro das Cidades, e Fortalezas*..., 1582, f.53v, 54 e 54v.

6 [Anónimo], *Livro das Cidades, e Fortalezas*..., 1582, f.54, 54v e 55.

anterior, menciona que «è stata fortificata nuovamente una fortezza detta Ragiù da Portoghesi, per difenderla dalle scorrerie del Rè di Negapatan, ilquale habita terra ferma».<sup>7</sup> Porém, face às dificuldades enunciadas no *Livro das Cidades, e Fortalezas* [...], esta fortaleza nova não deve ter passado das intenções iniciais, uma vez que o comerciante britânico William Finch, que mencionou a cidade de Negapatão onde teria estado por volta de 1610, afirmou que «the Portugals hold Saint Thome and Negapatan, but are not suffered to build a castle».<sup>8</sup>

António Bocarro, no seu códice *Livro das Plantas de todas as Fortalezas* [...],<sup>9</sup> menciona a existência de «hũa povoação de quinhentos fogos, entre homens portugueses brancos e pretos» que continuava fora da alçada oficial do Estado da Índia, conquanto «como não há fortaleza nem capitão que seja homem de suficientes forças pera os obrigar a lhe terem o devido respeito, nem tambem o ouvidor, cada hum se faz respeitar assy pello poder e forças que tem, não servindo mais o capitão que de tratar de suas viagens e intereces, posto que dá menagem em Goa desta capitania, mas nella não há fortaleza, nem muro», por «não consentir este naique de Tanjaor que se fação». E mesmo quando o naique, num momento de guerras internas, permitiu a construção de uma fortificação na cidade, «os moradores della o não quiserão fazer, por lhes parecer que, em estando com muros e fortaleza que Sua Magestade prezidiace, lhe porião logo alfandiga e as justiças os dominarião, que era o que mais temião».<sup>10</sup>

7 BALBI, Gasparo, *Viaggio dell'Indie Orientali, di Gasparo Balbi, Gioielliero Venetiano, nelquale si contieni quanto egli in detto viaggio hà veduto per lo spatio di 9. Anni consumati in esso dal 1679. fino al 1588. con la relationi de i datij, pesi, & misure di tutte le Città di tal viaggio, & del governo del Rè del Pegù, & delle guerre fatte da lui con altri Rè d'Anna & di Sion, Veneza, Appresso Camillo Borgominieri, 1590, p.82.*

8 William Finch *apud* FOSTER, William, *Early Voyages in India: 1583-1619*, Oxford, Oxford University Press, 1921, p.182.

9 BOCARRO, António, RESENDE, Pedro Barreto de, *Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoçoens do Estado da Índia Oriental com as Descripçoens da Altura em que Estão, e de Tudo que ha Nellas, Artilharia, Presidio, Gente de Armas, e Vassalos, Rendimento, e Despeza, Fundos, e Baxos das Barras, Reis da Terra Dentro, o Poder que tem, e a Paz, e Guerra, que Guardão, e Tudo que Esta Debaxo da Coroa de Espanha*, Códice COD. CXV/2-X da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, 1635.

10 BOCARRO, RESENDE, *Livro das Plantas de todas as Fortalezas...*, 1635, f.142 e 142v.

## A AMEAÇA E CONQUISTA HOLANDESA DE NEGAPATÃO

Esta renitência em aceitar fortificar-se e inserir-se na lógica oficial do Estado da Índia mudou porém pouco tempo depois de António Bocarro ter escrito o seu código, face à crescente ameaça do poderia holandês, que pouco a pouco vinha conquistando posições aos portugueses no Oriente. Os moradores de Negapatão enviaram em 1635 uma petição ao naique de Tanjaor, pedindo permissão para fortificar a cidade, requerimento que foi recusado. Dois anos depois, e face à ameaça do sultão de Bijapur que pendia sobre Tanjaor, o naique desta última procurou refúgio em Negapatão. Foi assim concedida a permissão para fortificar Negapatão, tendo sido implementada — ou melhorada — a fortificação da cidade, que no entanto continuou a ser débil.<sup>11</sup>

De facto, após um cerco holandês em 1642, que impôs o pagamento de um pesado resgate (o cerco foi depois interrompido pelo socorro prestado pelo naique de Tanjaor, contra o pagamento de um tributo por parte dos portugueses), Negapatão foi incorporada no Estado da Índia nesse mesmo ano, a pedido dos seus moradores, no intuito de se acolher sob a sua capa protectora. E ainda nesse ano foi iniciada a edificação de uma muralha defensiva, interrompida por um cerco por parte do naique de Tanjaor, que não reclamava não haver autorizado essa fortificação. Por fim, essa permissão foi novamente negociada e autorizada pouco depois, iniciando-se logo a construção do sistema fortificado da cidade. Esta fortificação teria sido, uma vez mais, relativamente precária face à rapidez de sua execução, restando desta poucos ou nenhuns vestígios. Em 1645 Negapatão foi elevada à condição de cidade, com os mesmos privilégios definidos para Cochim.<sup>12</sup>

As novas defesas, associadas à negligência grosseira de vários dos oficiais nomeados pelo Estado da Índia para Negapatão, não forem suficientes para sustentar a ofensiva holandesa, e em 1658 a cidade rende-se aos holandeses

11 STEPHEN, S. Jeyaseelan, *Portuguese in Tamil Coast: Historical Exploration in Commerce and Culture, 1507-1749*, Pondicherry, Navajothi Publishing House, 1998, p.237.

12 CARITA, Hélder, «Nagapattinam» in MATTOSO, José (dir.), *Património de Origem Portuguesa no Mundo: Arquitetura e Urbanismo (Ásia, Oceania)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.392.

da Vereenigde Oost-Indische Compagnie (VOC), praticamente sem luta e após um acordo muito honroso para os seus habitantes portugueses, que assim puderem sair de Negapatão, junto com os seus pertences, rumo a outras cidades no Coromandel e no Ceilão que ainda permaneciam sob domínio português. O pastor protestante Philipus Baldæus, que visitou a cidade em missão religiosa em 1660, escassos dois anos após a conquista holandesa, refere que «the Portuguesees were permitted to depart with their Goods, Families, Church-Ornaments, etc. in certain Ships appointed for that purpose by the Dutch Company».<sup>13</sup>

John Nieuhof, funcionário da VOC que em 1662 esteve em Negapatão, confirma os termos honrosos da rendição portuguesa, confirmando a existência de uma fortificação portuguesa ao mencionar que «this city as well as its castle call'd Ragu, acknowledge the Portuguese for its founders, the castle being built for their better security against the attempts of the Naik or Neyk, lord of the circumjacent countrey», e que durante a rendição «seven companies of Dutch soldiers, one of Bandaneses, and one of Laskaryns, under the Modlier of Negombo, took possession of the gates of the city, at which time the Portuguese drew off from the bastions». Para Nieuhof, «the city is pretty well fortified with defensible towers, surrounded with a good mote: It is very populous in proportion to its bigness, but most of the inhabitants are of a tawny complexion, being generally either Mestices, i.e. such as are born of a Portuguese father, and a the black-amoor; or Kastices, i.e. such as their fathers were blackamoors and their mothers Portuguese women».<sup>14</sup>

Esta ocupação holandesa de algum modo pacífica permitiu manter a estrutura urbana de Negapatão, assim como a sua população autóctone, muita dela católica. Não obstante as perseguições movidas pelos

13 BALDÆUS, Philipus, *A Description of ey East India Coasts of Malabar and Cormandel with their adjacent Kingdoms & Provinces, & of the Empire of Ceylon and of the Idolatry of the Pagans in the East Indies*, Londres, Awnsham and John Churchill, 1703, p.651.

14 NIEUHOF, Johan, «Mr. John Nieuhoff's Remarkable Voyages & Travells into ey best Provinces of ey West and East Indies», in CHURCHILL, Awnsham, CHURCHILL, John, *A Collection of Voyages and Travels, some Now first Printed from Original Manuscripts, others Now first Published in English*, Londres, Assignment from Messrs. Churchill, 1732, pp.210-211.

holandeses aos católicos, estes persistiram na cidade e seus arredores, ajudando a manter algumas dessas influências culturais portuguesas muito para além da presença portuguesa, por mais de um século, na cidade. De facto, a relativa independência dos mercadores portugueses face ao poder oficial do Estado da Índia levou a que muitos deles estabelecessem relações cordiais com os holandeses e que continuassem a comerciar no Coromandel holandês (e, mais tarde, também estabeleceram parcerias com os britânicos, os franceses e os dinamarqueses). A manutenção da autoridade eclesiástica portuguesa na diocese de São Tomé de Meliapor, sob o domínio do Padroado do Oriente, continuou também a motivar uma influência cultural portuguesa em Negapatão até bastante tarde.

Já sob o governo holandês, Negapatão sofreu um cerco pelo naique de Tanjaor logo em 1658, depois em 1660, e novamente outro em 1669, todos repelidos com sucesso. Em 1690 a cidade adquiriu maior importância, com a mudança da capital do Coromandel holandês de Paliacate para Negapatão, situação que se manteve até 1781, ano em que foi conquistada pelos britânicos da East India Company (EIC), e sob o seu domínio se manteve até à independência da Índia em 1947.

#### ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE ARQUITECTURA RELIGIOSA CATÓLICA DE NEGAPATÃO

Negapatão foi um dos mais importantes centros de missionação no Coromandel, o que certamente se reflectiu na arquitectura religiosa católica da cidade. Cesare Federici menciona que na cidade «i Portughesi, & gli altri Christiani vi stano asai bene, con Chiese, & un monasterio di San Francesco di gran divotione»,<sup>15</sup> e poucos anos depois Gaspare Balbi reitera que «vi sono Chiese, e fra l'altre un monasterio di S. Francesco di gran devotione».<sup>16</sup> J  António Bocarro refere que em 1635 «h  em Neguapat o os quatro

15 FEDERICI, *Viaggio di M. Cesare de I Fedrici...*, 1587, p.70.

16 BALBI, *Viaggio dell'Indie Orientali...*, 1590, p.82.

Conventos, com suas Igrejas, de Sam Domingos, Sam Francisco, Sancto Agostinho e Sam Paullo, com relegiozos destas Ordens, que todos se sustentão de esmolos e nem por isso são desprovidos de tudo o que lhes he necessário, tendo tambem hũa Igreja da Mizericordia, em que se cumprem muy bem todas as obras della».<sup>17</sup>

Não deixa de ser curioso que a imagem de Negapatão do códice *Breve Tratado ou Epilogo de Todos os Visorreys[...]*, elaborado por volta de 1636 por um autor anónimo e inspirada na imagem realizada por Pedro Barreto de Resende para o códice *Livro das Plantas de todas as Fortalezas[...]*, os edifícios religiosos mencionados são os conventos de São Paulo e de São Domingos, referidos por António Bocarro, mas os restantes identificam-se como São Jerónimo, a Sé, a Igreja da Madre de Deus e a Igreja de Nossa Senhora do Amparo, não fazendo qualquer menção ao Convento de São Francisco, referido por Cesare Federici, por Gaspare Balbi e por António Bocarro, nem tão-pouco o Convento de Santo Agostinho, a Sé ou a Igreja da Misericórdia, referidos pelo último.

Johan Nieuhof, já depois da tomada da cidade pelos holandeses, menciona que «they had several goodly churches here, and a very line monastery belonging to the Franciscans, which was maintained at the charge of the chiefest of the inhabitants. There are to this day remaining divers fine churches and other large structures, with spacious apartments and galleries according to the Portuguese fathion. Next to the jesuits college stood the church of Tranguabar».<sup>18</sup> Philipus Baldæus refere que «its Buildings are very stately, especially the Church, which affords a very goodly Prospect towards the Sea-side»,<sup>19</sup> e a gravura de Negapatão existente na sua obra demonstra a existência de pelo menos três igrejas, embora se possam considerar mais quatro edifícios cujas características são similares a igrejas.

17 BOCARRO, RESENDE, *Livro das Plantas de todas as Fortalezas...*, 1635, f.143v.

18 NIEUHOF, «Mr. John Nieuhoff's Remarkable Voyages [...]», 1732, p.210.

19 BALDÆUS, *A Description of ey East India Coasts...*, 1703, p.651.



Fig. 1 — Igreja da Madre de Deus, em Negapatão

Segundo Hélder Carita, actualmente podemos observar a existência de três igrejas com influências portuguesas: a Igreja da Madre de Deus, a Igreja de Santo António e a Igreja de Nossa Senhora de Lurdes. Começando pela última, apesar de ter sido muito modificada e ampliada, apresentando agora uma linguagem neogótica, Hélder Carita afirma que esta igreja jesuíta — presumivelmente do Convento de São Paulo mencionado por António Bocarro — mantém a implantação original no centro de um terreiro frente ao antigo porto; interiormente pode-se observar ainda a presumível estrutura primitiva do corpo da igreja, com três naves dividida por arcos de volta perfeita assentes em grossos pilares quadrangulares, sendo a nave central coberta por uma abóbada apontada. A Igreja de Santo António possui um desenho da fachada de inspiração clássica, com pilastras e volutas, sendo de nave única com cobertura de abóbada de canhão, e tendo a capela-mor uma cobertura de cúpula simples.<sup>20</sup>

Quanto à Igreja da Madre de Deus, a fachada apresenta uma composição maneirista de finais do século XVI, aberta às influências hindustânicas, possuindo uma altura de três níveis cuja separação se faz por intermédio de cornijas vincadas, e na largura existe igualmente uma divisão em três tramos feita mediante conjuntos de três colunas classicizantes fundidas entre si; em cada tramo existe uma porta no nível térreo e uma janela no segundo nível, sendo que apenas o tramo central possui um terceiro

20 CARITA, «Nagapattinam», 2010, p.394.



nível marcado por um nicho; a igreja possui nave única com cobertura composta por uma estrutura de treliças de madeira, sendo a capela-mor coberta por uma abóbada ligeiramente apontada.

Porém, talvez o que chame mais a atenção nesta igreja seja o remate superior da sua fachada principal, composto por uma profusão de volutas nas aletas e sobre estas (a coroa situada no topo da fachada é sem dúvida um acrescento posterior). Este tipo de remate é invulgar no mundo português, mas encontra-se representado com maior ou menor similaridade em outras igrejas de influência portuguesa no Coromandel, nomeadamente a Igreja de São Tomé em Palayakayal, a Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Vaipar ou a (já demolida) Igreja da Madre de Deus em São Tomé de Meliapor (Chennai) — as duas últimas, contudo, com menos semelhanças.

Também a Igreja de Nova Jerusalém em Tranquebar, construída em 1718 na cidade governada pelos dinamarqueses e situada a norte de Negapatão, apresenta um remate da fachada semelhante à Igreja da Madre de Deus; certamente provirá de influências portuguesas, pois a seguir à tomada de Negapatão pelos holandeses, muitos portugueses instalaram-se em Tranquebar a ponto de Philipus Baldæus referir que no «Danish Fort call'd Tranquebar (...) the Inhabitants consist of Portugueses, Pagans and Mahometans».<sup>21</sup> Aliás, antes mesmo da aquisição de Tranquebar pelos dinamarqueses já existia um colégio jesuíta, com amplas relações com Negapatão e, por acréscimo, com São Tomé de Meliapor e com a Costa da Pescaria (sul do Coromandel, com centro em Tuticurim), sendo que nesta última os jesuítas desenvolveram uma intensa actividade de missão relativamente autónoma do Estado da Índia (embora dentro do Padroado do Oriente), o que lhes conferiu maior abertura às influências locais.

Não deixa de ser significativo que, após a experiência de Leon Battista Alberti na Igreja de Santa Maria Novella (Florença, Itália) entre 1458 e 1478, na qual compôs uma fachada onde o registo superior do tramo central se unia aos tramos laterais mais baixos mediante o uso de aletas com volutas, tenham sido os jesuítas quem mais difundiu este modelo de fachada. Tal

21 BALDÆUS, *A Description of ey East India Coasts...*, 1703, p.652.

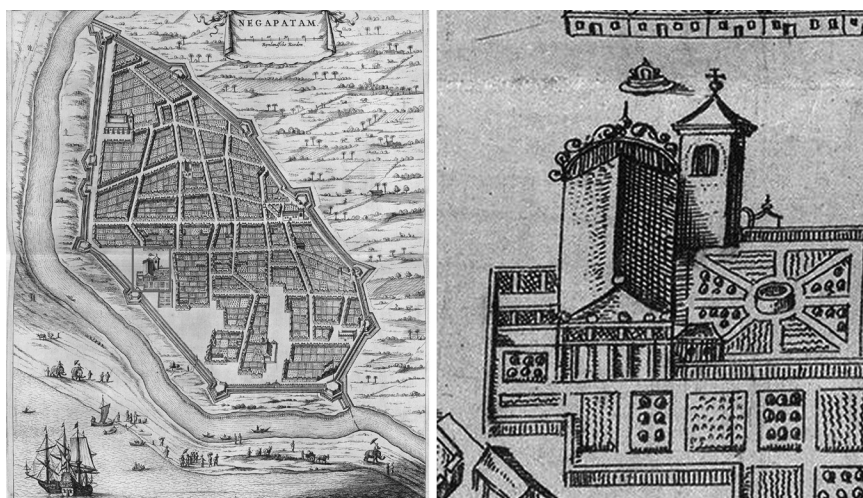


Fig. 2 — Gravura de Negapatão, inserida na obra de Philipus Baldæus

sucedeu após a construção da sua igreja-mãe, a Igreja de Jesus (geralmente designada como *Gesù*), cuja fachada, projectada por Giacomo della Porta por volta de 1572, apresenta precisamente este tipo de solução do uso das aletas com volutas para unir tramos de diferentes alturas. Foram os jesuítas que trouxeram este padrão de fachada para Portugal, e terão sido estes que o disseminaram pelos territórios ultramarinos portugueses, incluindo o Coromandel (embora este modelo de fachada tenha tido apenas um relativo sucesso no mundo português).

A anteriormente mencionada gravura de Philipus Baldæus mostra que em 1660 existia uma igreja cujo remate da fachada era composto por várias volutas esculpidas, o que poderá indicar que esta seria a Igreja da Madre de Deus ou, pela sua dimensão, poderia ser a primitiva igreja dos jesuítas — em grande parte demolida nesse mesmo ano pelo governador holandês —, hipoteticamente com uma fachada principal contendo este tipo de remate superior com volutas esculpidas; caso assim fosse, esta igreja jesuíta poderia assim ter influenciado a fachada da Igreja da Madre de Deus. Seja como for, importa referir que este tipo de remate já existiria no tempo dos portugueses.

UM TIPO DE HABITAÇÃO POPULAR COM  
POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS PORTUGUESAS

São hoje conhecidas algumas influências portuguesas na arquitectura de regiões hindustânicas que não estiveram sob administração portuguesa, como Junagadh (Gujarate) ou Belgão (Karnataka), mas também naquelas onde a presença portuguesa deixou de ser efectiva há muito mais tempo, como no Malabar, na Cambaia (mais precisamente na antiga Província do Norte com as excepções de Diu e Damão) ou no Coromandel. Negapatão é um desses casos em que as influências portuguesas perduraram para além da sua presença, conforme se pôde verificar anteriormente em relação às igrejas católicas.

Mas também a própria arquitectura popular possui ainda alguns exemplos de influências portuguesas, já apontadas por Hélder Carita: a técnica de construção em alvenaria de pedra e cal, com coberturas de telha cerâmica de canudo e com beirado possuindo duas fiadas de telhas encastradas na alvenaria da parede, algo similar ao beirado tradicional português.<sup>22</sup> De facto, o códice de António Bocarro menciona que as casas de Negapatão eram inicialmente de madeira e palha, e que após a instalação definitiva dos portugueses estes começaram a construir casas de pedra (muito provavelmente de pedra e cal, mais conforme à prática portuguesa).<sup>23</sup> Ao percorrermos as ruas da parte antiga de Negapatão, encontramos com facilidade casas populares com as características enunciadas por Hélder Carita.

Porém, encontramos também outro tipo de características que, tanto quanto se sabe, serão aqui enunciadas pela primeira vez: casas de alvenaria de pedra e cal, com cobertura em telha cerâmica de canudo, com uma varanda ao longo de todo o comprimento da fachada principal, sendo esta delimitada lateralmente, na parte superior, por platibandas ornamentadas com volutas ou motivos fitomórficos; esta varanda encosta-se ao corpo principal da casa, mais alto; na transição entre estas duas estruturas (casa

22 CARITA, «Nagapattinam», 2010, p.394.

23 BOCARRO, RESENDE, *Livro das Plantas de todas as Fortalezas...*, 1635, f.142.

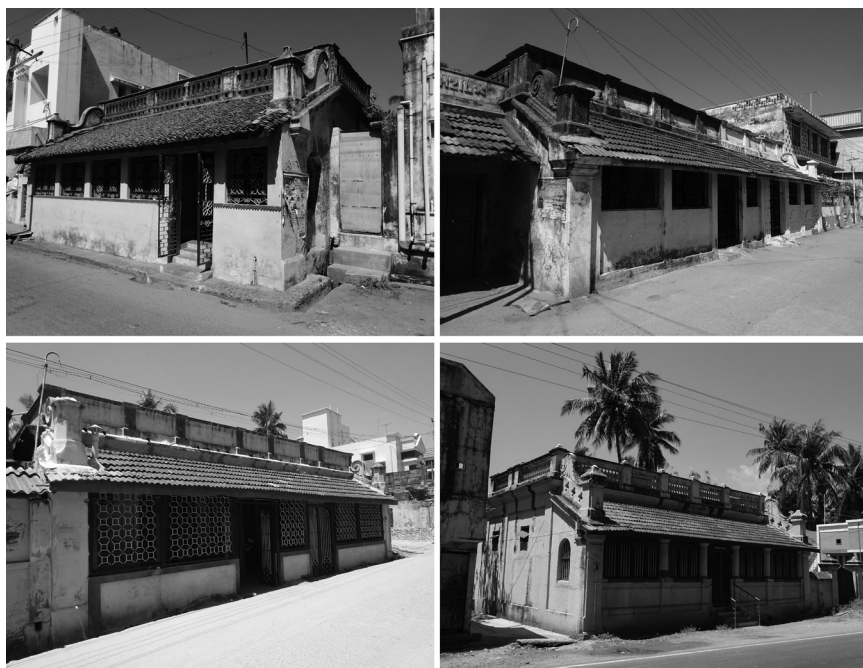


Imagem 3 — Exemplos de casas em Negapatão, inseridas no tipo de habitação popular analisada no texto

e varanda) podem existir ou não balaustradas com linguagem mais ou menos classicizante. Este tipo de ornamentação é muito raro em Portugal; mas também o é na Índia e no próprio estado de Tamil Nadu, conforme apurado em conversas com vários historiadores da arquitectura indianos. Aparentemente, este modelo de casa com este tipo de ornamentação só existe em Negapatão e nos seus arredores, nomeadamente em Velankanni, Karaikal, Nagore e Tranquebar, onde a influência portuguesa se fez notar com mais intensidade.

Se o uso da alvenaria de pedra e cal, da telha cerâmica de canudo ou das varandas são elementos reconhecíveis em outros locais hindustânicos onde a presença ou influência portuguesa é notada, já este tipo de platibanda ornamentada com volutas, existente nesta tipologia de casas de Negapatão e arredores, não se parece encontrar-se em outros locais da Índia, nem tão-pouco na Índia portuguesa. Não podemos, por isso, deixar de notar

as similitudes entre este tipo de platibanda ornamentada com volutas e o próprio remate superior da fachada da Igreja da Madre de Deus em Negapatão (e da igreja representada por Philipus Baldæus), com a sua profusão de volutas. Existe por isso uma lógica da influência portuguesa neste tipo de habitação popular de Negapatão, por associação à Igreja da Madre de Deus da mesma cidade — ou eventualmente a outra igreja cuja fachada principal possuísse no seu remate superior as mesmas características ornamentais —, construídas por portugueses ou sob a sua influência.

Essa ornamentação baseada em volutas provém indubitavelmente da influência católica europeia, provavelmente por intermédio dos jesuítas que, sob o Padroado do Oriente português, trouxeram este elemento ornamental para a região de Negapatão e o tornaram localmente com maleabilidade, absorvendo influências estéticas hindustânicas. Pode-se por isso considerar um modelo de habitação popular contendo elementos de influência portuguesa, que sobreviveram para além do fim da presença portuguesa e que ainda podem ser encontrados, pontualmente inseridos na malha urbana antiga de Negapatão.

#### NOTAS CONCLUSIVAS

Sendo este um trabalho em progresso, muito ainda poderá haver para descortinar relativamente a este tipo de habitação popular existente em Negapatão — e mesmo para outras estruturas da cidade, como a sua malha urbana, as estruturas fortificadas, as igrejas católicas e, inclusivamente, em algumas mesquitas que aparentam possuir uma influência estética portuguesa ao nível da fachada principal, que ainda se pode vislumbrar ao percorrer as ruas da parte antiga de Negapatão. Mas não deixa de ser indubitavelmente uma possibilidade que urge aprofundar, antes que desapareça face à cada vez mais acelerada mutação que vivem as cidades indianas, onde o progresso tem apagado inexoravelmente muitos destes testemunhos antigos da presença portuguesa nesta região do Mundo.

BIBLIOGRAFIA

- [Anónimo], *Livro das Cidades, e Fortalezas, que a Coroa de Portugal tem nas Partes da India, e das Capitánias, e mais Cargos que Nelas ha, e da Importancia Delles*, Códice MS. 3127 da Biblioteca Nacional de Madrid, 1582.
- [Anónimo], *Breve Tratado ou Epilogo de Todos os Visorreys, que tem Havido no Estado da India, Successos que Tiverão no Tempo dos seus Governos, Armadas de Navios, e Galeões, que do Reyno de Portugal Forão ao Dito Estado, e do que Succedeo em Particular a Alguas Dellas nas Viagens que Fizerão. Descripções das Fortalezas da India Oriental*, Códice MSS Fonds Portugais nº 1 da Bibliothèque Nationale de Paris, c.1636.
- BALBI, Gasparo, *Viaggio dell'Indie Orientali, di Gasparo Balbi, Gioielliero Veneziano, nelquale si contieni quanto egli in detto viaggio hà veduto per lo spatio di 9. Anni consumati in esso dal 1679. fino al 1588. con la relationi de i datij, pesi, & misure di tutte le Città di tal viaggio, & del governo del Rè del Pegù, & delle guerre fatte da lui con altri Rè d'Anna & di Sion, Veneza, Appresso Camillo Borgominieri*, 1590.
- BALDÆUS, Philipus, *A Description of ey East India Coasts of Malabar and Cormandel with their adjacent Kingdoms & Provinces, & of the Empire of Ceylon and of the Idolatry of the Pagans in the East Indies*, Londres, Awnsham and John Churchill, 1703.
- BOCARRO, António, RESENDE, Pedro Barreto de, *Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoaçoens do Estado da Índia Oriental com as Descripçoens da Altura em que Estão, e de Tudo que ha Nellas, Artilharia, Presidio, Gente de Armas, e Vassalos, Rendimento, e Despeza, Fundos, e Baxos das Barras, Reys da Terra Dentro, o Poder que tem, e a Paz, e Guerra, que Guardão, e Tudo que Esta Debaxo da Coroa de Espanha*, Códice COD. CXV/2-X da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, 1635.
- CARITA, Helder, «Nagapattinam» in MATTOSO, José (dir.), *Património de Origem Portuguesa no Mundo: Arquitetura e Urbanismo (Ásia, Oceania)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- FEDERICI, Cesaro, *Viaggio di M. Cesare de I Fedrici, nell'India Orientale, et altra India, nelquale si contengono cose dilettevoli de i riti, & de i costumi di quei*

*paesi, et insieme si descriveno le spetiari, droghe, gioie, & perle, che d'essi si cavano, Veneza, Appresso Andrea Muschio, 1587.*

FOSTER, William, *Early Voyages in India: 1583-1619*, Oxford, Oxford University Press, 1921.

NIEUHOFF, Johan, «Mr. John Nieuhoff's Remarkable Voyages & Travells into ey best Provinces of ey West and East Indies», in CHURCHILL, Awnsham

CHURCHILL, John, *A Collection of Voyages and Travels, some Now first Printed from Original Manuscripts, others Now first Published in English*, Londres, Assignment from Messrs. Churchill, 1732.

STEPHEN, S. Jeyaseelan, *Portuguese in Tamil Coast: Historical Exploration in Commerce and Culture, 1507-1749*, Pondicherry, Navajothi Publishing House, 1998.



# AS COLECÇÕES EXTRAOCIDENTAIS DO MUSEU DA SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA

MANUELA CANTINHO

Os temas que podem ser abordados e discutidos, partindo dos conceitos de Império e de Arte Colonial, são numerosos e necessariamente complexos. No caso português abarcam períodos de longa duração, conceitos da antropologia, da filosofia, da história, da história de arte ou mesmo da museologia.

Foi num ambiente de exotismo, de «desordem», de *jumble of exotica* que no início do séc. XX artistas como Picasso ou Dérain tomaram contacto com a chamada *l'art nègre* no Museu do Trocadéro,<sup>1</sup> arte essa que englobava indiscriminadamente objetos africanos, mas também da Oceânia ou da América do Norte. Nesta fase prevalecia a componente estética.

Quando o grupo de etnógrafos franceses, da *Mission Dakar-Djibouti* partiu em 1931 para trabalho de campo, ia imbuído de uma estrutura mental fundamentalmente estética,<sup>2</sup> embora os resultados obtidos no terreno se tivessem revelado excepcionais em termos etnográficos.

Entre os finais dos anos 60 e meados dos anos 80 o Museu de Etnologia de Lisboa organizou diversas exposições com coleções extraocidentais, nomeadamente *Escultura africana* (1968), *Povos e Culturas* (1972), *Modernismo e arte negro-africana* (1976), *Arte Africana* (1977) ou *Escultura Africana em Portugal* (1985), nas quais a componente estética (obra de arte) prevaleceu relativamente à componente de cultura artefactual, no processo de seleção e descrição dos objetos a expor.

1 CLIFFORD, 1988. p. 135.

2 Idem, p.137.





Fig. 1 — Colher *kongo*, séc. XVIII, Angola. Símbolo de poder. Ilustra a apropriação formal e de motivos decorativos (cruz) pelos *kongo*. No séc. XIX dá-se a apropriação da colher pelos portugueses. Oferecida ao Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa nos finais do séc. XIX.

Os debates que nos acompanharam durante décadas sobre a dicotomia entre a estética e a cultura artefactual, entre as obras de arte e os espécimes etnográficos, parecem estar em parte resolvidos quando se aceita que das coleções extraocidentais fazem necessariamente parte várias obras de arte, ou vice-versa, quando se aceita que estas podem e devem ser interpretadas em simultâneo como objetos etnográficos, revelando uma dimensão cultural inquestionável. A máscara *moshambwooy* dos *kuba* (Zaire) apesar de poder expressar valores estéticos em termos formais, estilísticos ou decorativos, que neste caso resultam essencialmente da sua forma e da riqueza e diversidade dos materiais utilizados dignos de um estatuto real (cauris, contas, penas, tecidos ou pele de animal), a sua importância junto dos *kuba* emana essencialmente da sua eficácia funcional. Máscara fato que cobre todo o corpo, inclusive os olhos, pois o espírito do antepassado real que representa não pode ser visto. Simboliza o fundador do grupo *kuba* que é detentor de uma grande experiência e sabedoria, representada neste caso por uma barba branca. Como refere James Young<sup>3</sup> o conceito de arte não é universal, mas as diferentes culturas têm uma apreciação estética dos objetos. A dialética forma e conteúdo, à semelhança do que se passa na arte ocidental, assume um papel essencial na interpretação da arte extraocidental. A máscara *kuba* não perde as suas qualidades estéticas quando lhe acrescentamos o seu contexto cultural, passa a ser percebida por nós de um modo diverso. Será que as figuras das virgens do românico e do gótico não nos revelam também elas conteúdos que influenciaram as suas formas ou os seus atributos? Sabemos que sim.

A conexão entre a história de arte e a antropologia, ou mesmo a arqueologia, abre um leque de oportunidades interpretativas e valoriza o nosso conhecimento sobre o património colonial que temos à nossa guarda.

Quando falamos de Império e de Arte Colonial, falamos necessariamente de apropriação cultural, de construção identitária, de arte ocidental e/ou extraocidental. Falamos de classificações, interpretações ou dos estatutos que em diferentes momentos têm vindo a ser dados a muitos desses objetos: curiosidades, produtos coloniais, fetiches, manipansos, antiguidades, arte

3 2008, p. 5.

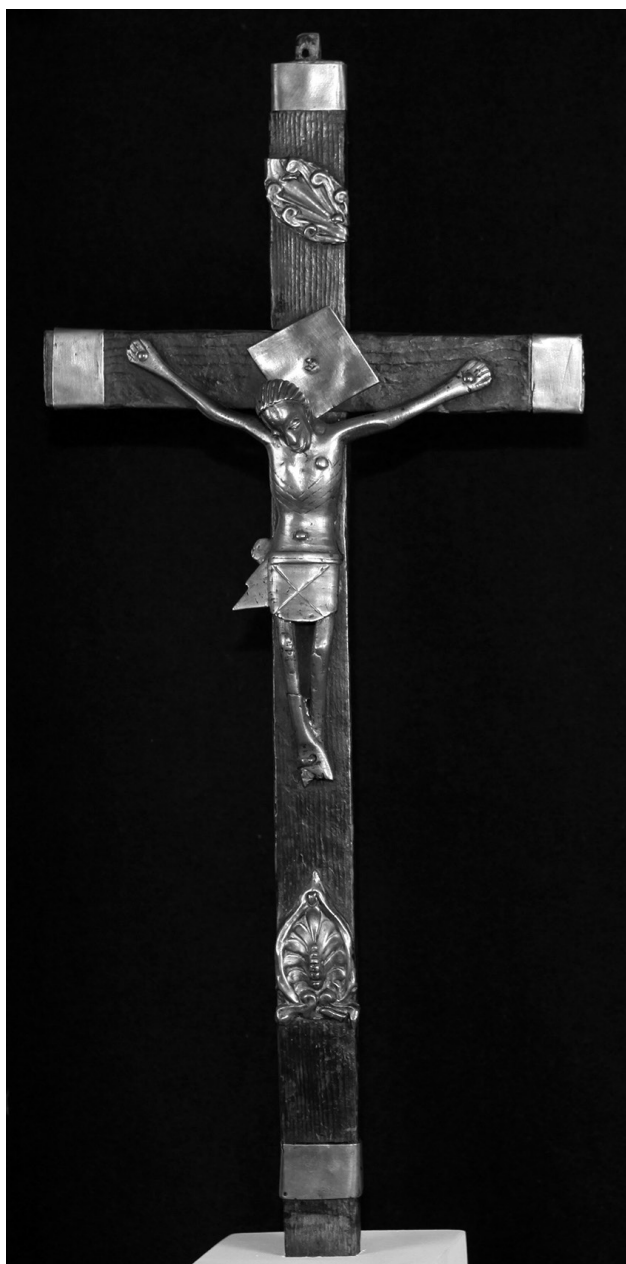


Fig. 2 — *Nkangi* (crucifixo) *kongo*, séc. XVII-XVIII, Angola. Figura de antepassado, símbolo de poder e objecto protector. Ilustra a apropriação formal, estética, de motivos decorativos e de conteúdo pelos *kongo*. No séc. XIX dá-se a apropriação do *nkangi* pelos portugueses. Oferecido ao Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa.

primitiva, arte negra, artefactos, cultura material, objetos etnográficos, artes primeiras, arte colonial ou arte extraocidental.

Interessa realçar que a constituição das coleções extraocidentais e a sua apropriação cultural foi e pode ser múltipla. Os motivos dessa apropriação, por parte dos colonizadores ou dos colonizados, envolve certamente dimensões estéticas mas também dimensões religiosas, científicas, políticas ou mesmo comerciais. Para Young<sup>4</sup> a apropriação cultural, em termos artísticos, pode dar-se ao nível da simples posse de um objeto de arte, de uma apropriação de dimensão imaterial, de elementos estilísticos e motivos decorativos ou ainda a nível temático. Um mesmo objeto pode integrar diferentes níveis de apropriação.

Essa diversidade resulta no caso português de cerca de 400 anos de contactos culturais mais ou menos marcantes em termos artísticos. Contactos em locais de relações seculares, de ocupação militar, de missionação, de comércio ou de passagem.

Poderíamos falar dos célebres marfins da Serra Leoa, do Reino do Benim e do Congo dos séculos XV-XVI, dos bronzes do Benim dos séculos XVI-XVII, dos *nkangi* (crucifixos) dos *kongo* dos séculos XVI-XVIII ou das cadeiras de chefe *tchokwe* de Angola do século XIX (Fig. 1 a 3). Africanos e portugueses apropriaram-se mutuamente de formas, de estilos, de motivos decorativos, de conteúdos e de objetos.<sup>5</sup>

Um acervo com uma grande incidência extraocidental como o do Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL), que resulta nalguns casos de contactos ao longo de períodos bastante distintos, é constituído por uma materialidade e imaterialidade que se caracteriza por uma grande diversidade de modos e atos de apropriação cultural.<sup>6</sup>

4 Idem, pp. 5-7.

5 Entre os múltiplos exemplos, dessa apropriação cultural entre portugueses e africanos, temos as duas representações teatrais do chamado *tchiloli* em São Tomé e Príncipe. Os teatros populares *A Tragédia do Marquês de Mântua* e *do Imperador Carlos Magno* representado em São Tomé e o *Auto de Floripes* representado no Príncipe baseiam-se num texto de Baltazar Dias, dos meados do séc. XVI. O *Auto de Floripes* também é representado em Viana do Castelo (Seiber, 2009).

6 «(...) any use of something developed in one culture context by someone who belongs to another culture.» (Young, 2008, p. 5).



Fig. 3 — Cadeira *tchokwe*, séc. XIX, Angola. Cadeira de chefe. Ilustra a apropriação formal pelos *tchokwe*. Todos os motivos decorativos pertencem à sua mundividência e ao papel e estatuto do seu chefe. No séc. XIX dá-se a apropriação da cadeira pelos portugueses. Oferecida ao Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa.

Os contextos de recolha são diversos e variaram ao longo do tempo segundo a curiosidade pela diferença, a apetência para possuir objetos exóticos, a necessidade de classificar a natureza, os homens e a sua cultura material, o modismo científico ou artístico, o gosto pelo colecionismo, a autonomização e o desenvolvimento de certas disciplinas, a constituição de troféus, permutas, ofertas ou aquisições por compra. Ilusões e representações do mundo, sistemas de significados, sistemas de objetos, coleções museológicas, construções e reconstruções identitárias de nós outros. Assim temos coleções recolhidas por naturalistas, comerciantes, militares, exploradores, missionários, etnógrafos, diplomatas e em muitos casos por simples curiosos.

Sendo os museus um dos repositórios paradigmáticos da apropriação de objetos, nomeadamente os objetos de arte de outras culturas, o Museu da SGL não foge a esta realidade. Os exemplos subjacentes à constituição do seu acervo, os critérios e os contextos de recolha são múltiplos. Desde as apropriações violentas que caracterizaram alguns dos momentos da história europeia, nomeadamente aquando da ocupação efetiva de vastas regiões do continente africano (Fig. 4 a 6), ou múltiplos exemplos em que a posse dessa cultura material foi mais ou menos pacífica ou mais ou menos consentida pelas culturas que lhes deram origem.

A Sociedade de Geografia de Lisboa foi criada em 1875 e em 1884 abriu pela primeira vez as portas do seu museu ao público. Oito anos depois o Estado decidiu incorporar as coleções do Museu Colonial (1871-1892), à data sob a sua tutela, no museu da Sociedade de Geografia, o qual após esta fusão passou a designar-se Museu Colonial e Etnográfico. A sua importância era entendida como um meio para divulgar junto dos nacionais as potencialidades das colónias, alterar a imagem negativa que Portugal tinha junto dos países com pretensões coloniais e afirmar a longa presença dos portugueses sobretudo em África. Estávamos nas vésperas da célebre Conferência de Berlim de 1884-1885 e da chamada «partilha de África».

Ao longo de várias décadas diversos sócios ordinários assim como muitos dos sócios correspondentes a residir nas diferentes colónias, contribuíram com generosas ofertas para o enriquecimento das coleções. Para

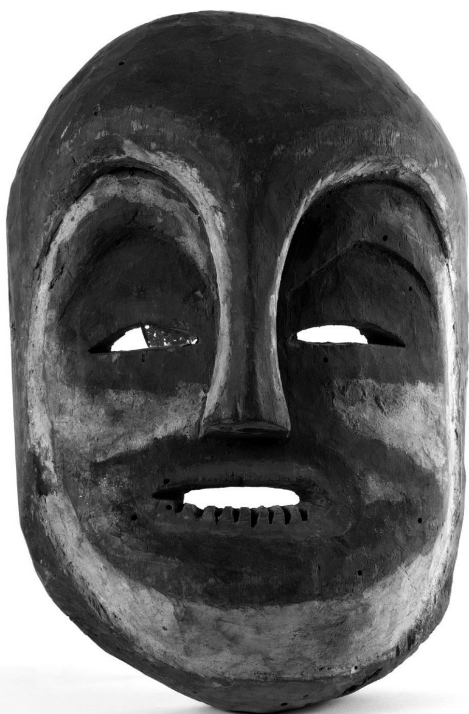


Fig. 4 — Máscara *dembo*, séc. XIX-XX, Angola. Máscara utilizada pelo adivinho-curandeiro durante o processo de adivinhação. Exemplifica uma das apropriações realizadas durante a campanha militar de 1913 junto dos *dembos*. Esta acção foi chefiada por Carlos da Maia Pinto. Posteriormente este militar ofereceu a máscara ao actual Museu Nacional de Arqueologia.

além destas doações os eventos expositivos nacionais e internacionais, revelaram-se oportunidades únicas para aumentar e valorizar o acervo museológico da Sociedade de Geografia, nomeadamente no âmbito da Exposição Internacional de Amesterdão (1883), da Exposição Universal de Antuérpia (1885), da Exposição Universal de Paris (1889), da Exposição Insular e Colonial do Porto (1894) ou das Comemorações do IV Centenário da Índia (1898).

O acervo do Museu da Sociedade é constituído por uma grande diversidade de coleções etnográficas das ex-colónias, com especial destaque para Angola, mas também integra pintura, escultura, instrumentos científicos ou alguns dos célebres padrões dos descobrimentos portugueses, colocados por Diogo Cão e Bartolomeu Dias na costa africana nos finais do séc. XV.

Face às dificuldades crescentes em acondicionar e expor as coleções que já possuía a Sociedade em 1897, optou por transferir o seu museu para as atuais instalações na Rua das Portas de Santo Antão. Após as obras de adaptação do edifício, que à data só possuía as paredes-mestras, o museu da Sociedade de Geografia de Lisboa foi instalado nas três galerias da extraordinária Sala Portugal, da autoria do arquiteto José Luís Monteiro. Este espaço passou a constituir um dos principais polos culturais da capital.<sup>7</sup>

Segundo o «Relatório de 1897 — Pareceres e Projectos» as coleções etnográficas e os outros «produtos coloniais» de origem mineral, animal ou vegetal, atraíram um número nunca visto de visitantes e o espectáculo terá sido «imponentíssimo e comovedor». De acordo com o mesmo relatório: «(...) uma multidão de milhares de cidadãos (...) percorreram a nova sede como em romaria (...)». Este novo espaço expositivo atraiu um número crescente de visitantes que variou entre os 27 946 em 1898, os 50 000 em 1910, ou 26 856 em 1917. Foram anos em que se organizaram algumas exposições importantes: «Celebração Nacional» em 1898, «Bandeiras e memórias militares» em 1910 e de «Fotografias de Guerra» em 1917. Os fundadores da Sociedade de Geografia tinham entendido o papel que

7 Cantinho, 2016, p. 144.





Fig. 5 — Espada *dembo*, séc. XIX (?), Angola. Símbolo de poder. Exemplifica a apropriação pelos *dembo*s de uma espada de fabrico europeu. Num segundo momento deu-se a sua apropriação pelos portugueses durante a campanha militar de 1913 junto dos *dembo*s. A mesma campanha militar do exemplo anterior. A espada pertencia ao chefe Cacula Cahenda e foi apreendida pelo tenente David Magno. Posteriormente David Magno ofereceu a espada ao Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa.

os eventos expositivos nacionais e estrangeiros tinham na divulgação e promoção das colónias.

A partir dos anos vinte do séc. XX acentuaram-se as dificuldades na renovação dos produtos coloniais que normalmente expunha. Esboçava-se uma nova visão colonial e o acervo museológico da Sociedade deixava de desempenhar o papel de manutenção de um imaginário ultramarino e científico. Dá-se o isolamento progressivo da componente etnográfica e histórico-comemorativa (Idem).

Em 1932 os relatórios assinalam a forma deficiente das coleções face à falta de espaço, a Sociedade viu-se obrigada a abandonar algumas das suas vertentes expositivas e transferiu para outras instituições diversos núcleos das suas coleções.<sup>8</sup> O Estado Novo tomara conta da política colonial e deixara de se apoiar nos pareceres dos membros da Sociedade. Como consequência dá-se o apagamento do museu que se iria acentuar com o surgimento do Museu de Etnologia em 1965 que, sob a tutela do então Ministério do Ultramar, era dirigido pelo etnólogo António Jorge Dias (1907-1973).

Em meados dos anos oitenta assiste-se a uma nova visibilidade das coleções museológicas da SGL, nomeadamente do seu acervo extraocidental, com a participação em várias exposições nacionais e internacionais.

8 Alguns desses núcleos ainda hoje se mantêm em depósito em diversos museus portugueses.



Fig. 6 — Bastão *dembo*, séc. XIX (?), Angola. Símbolo de poder. Exemplifica uma das apropriações realizadas pelos portugueses durante a campanha militar de 1913 junto dos *dembo*s. A mesma campanha militar dos exemplos anteriores. Pertencia ao chefe Cacula Cahenda e foi apreendida pelo tenente David Magno. Posteriormente David Magno ofereceu a espada ao Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa.

Nesse mesmo período dá-se uma profunda alteração no panorama museológico português. A leitura dada aos objetos extraocidentais surgia agora integrada num novo contexto interpretativo. Apesar de prevalecer ainda a avaliação estética, os artefactos já não eram referidos como *manipansos*, *feitiços*, ou *exemplares indígenas*.<sup>9</sup>

A partir dos anos 90 o Museu da Sociedade desenvolveu vários projetos tendo em vista a inventariação, reorganização, estudo, restauro e exposição do seu acervo museológico. Há a registar, dentro desta perspetiva, uma reavaliação e revalorização da componente etnográfica extraocidental do acervo. Reforçou-se o empréstimo de objetos para figurarem em exposições nacionais e estrangeiras.

Passados mais de dois séculos sobre as primeiras recolhas com destino aos museus portugueses de Coimbra e de Lisboa, interessa reavaliar o conhecimento que possuímos sobre nós próprios como coletores, sobre as coleções que temos à nossa guarda e o destino a dar a este património artefactual, que muitas vezes permanece cativo das instituições que o tutelam.<sup>10</sup>

9 Idem. p. 146.

10 Cantinho, 2010, p. 7-8.

## BIBLIOGRAFIA

- CANTINHO, Manuela. «Colecções etnográficas extra-ocidentais em Portugal: passado, presente e futuro», In 7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos, 9, Lisboa, 2010 — 50 anos das independências africanas: desafios para a modernidade: actas [Em linha]. Lisboa: CEA, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/2200>
- CANTINHO, Manuela. «O Espólio Cultural da Sociedade de Geografia de Lisboa: a Biblioteca, a Cartoteca, a Fototeca e o Museu Etnográfico e Histórico», in *Os 140 Anos da Sociedade de Geografia de Lisboa*, Lisboa, Sociedade de Geografia de Lisboa, pp. 19-112, 2016
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*, London, Harvard University Press, 1988
- SEIBER, Gerhard. «Carlos Magno no Equador», in *Latitudes*, n.º. 36 (Outubro), pp. 16-20, 2009
- YOUNG, James. *Cultural Appropriation and the Arts*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008

# A MÃO DE DUMBA-WA-TEMBO. CRUZEIRO SEIXAS EM ANGOLA OU A ARTE COMO ATO POLÍTICO

TERESA MATOS PEREIRA, ESELx-IPL) / CIEBA — FBAUL

## INTRODUÇÃO

Na obra de Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, *De Benguela às Terras de Iaca*, um relato da expedição realizada entre 1877 a 1880 surge, a determinada altura, uma gravura que representa Mwatchissengue-Ndumba-Wa-Tembo, régulo do Tchiboco e primeiro rei dos Tshokwé (Fig.1). Nesta gravura (possivelmente realizada a partir de desenho dos cadernos de viagem de Ivens) o monarca aparece representado com um conjunto de anéis de latão que terminam em forma de longas unhas/garras. Através da descrição feita pelos exploradores percebe-se que se trata de um atributo de poder onde a forma dos anéis é simbolicamente associada à imagem das garras do leão, confirmado pelo nome *Dumba* — que significa precisamente, leão.

A imagem da mão do rei dos Tshokwé aparecerá novamente (agora descontextualizada do resto da imagem e numa posição vertical) na antologia «*Surrealismo, Abjeccionismo*», organizada por Cesariny em 1963, na página ao lado de um objeto de Cruzeiro Seixas, intitulado «*Une Cuisse*» (objeto que integrará a exposição individual que o pintor realiza em 1057 em Luanda) e sem qualquer outra identificação que o nome do soba (Fig.2)

Seguindo uma lógica da colagem, o fragmento da gravura original introduz uma nota de estranheza e ambiguidade na publicação mas que será significativa já que estabelece um conjunto de associações que nos levam à ação de Cruzeiro Seixas durante o período em que reside em



Fig. 1 — NDumba-wa-Tembo, régulo do Tchiboco

Angola (1951-1964). Pese embora as poucas referências direta no surrealismo português ao continente africano, às suas existências culturais ou ao colonialismo, esta imagem surge associada, no espólio de Cruzeiro Seixas a um conjunto de outras imagens e documentos que testemunham uma realidade colonial e as quais o artista faz circular por carta. De entre estes contam — se postais com imagens do início do século XX (mais precisamente 1905) de chefes guerrilheiros em Angola, feitos prisioneiros, mas que simbolizam a resistência à penetração europeia e implantação do colonialismo enquanto realidade política, administrativa e militar ou fotografias de sanzalas as quais os fazendeiros de café haviam incendiado<sup>1</sup> bem como pedidos de trabalhadores «contratados» ao governo da província feitos por agricultores como forma de denunciar a existência de trabalho

<sup>1</sup> No espólio em depósito na Biblioteca Nacional (caixa 24) existem fotografias tiradas por Cruzeiro Seixas com a seguinte nota: «fotografias de sanzala a arder no Quicolungo em 15 de Agosto de 1958 (arderam 132 cubatas neste fogo posto por plantadores de café)».



Fig. 2 — A Mão de Dumba-wa-tembo («Surrealismo, Abjeccionismo»,)

forçado (quando o discurso político nega a existência de tais práticas ou a propaganda colonial se apropriava do lusotropicalismo, forjando uma mística do «*modo português de estar no mundo*».<sup>2</sup>

O conjunto destas referências simultaneamente imagéticas e documentais, às quais podemos associar a criação artística — no âmbito das artes plásticas e da poesia — ou a intervenção cultural leva-nos a questionar as diferentes modalidades em que a arte poderá exprimir formar de ação política ais ou menos evidente. Na verdade a obra e intervenção de Cruzeiro Seixas, desenvolvidas durante o período em que vive em Angola são, quanto a este aspeto, um exemplo modelar, já que, declarando repetidamente o seu desinteresse por política num sentido estrito do termo e que implicasse uma tomada de posição clara, partidária, o

<sup>2</sup> Expressão introduzida por Adriano Moreira no contexto académico português da década de 50 e que depressa será apropriada pelo discurso ideológico do Estado Novo e operacionalizado ao serviço da política colonial.

facto é que o artista irá confrontar os valores e princípios que suportam uma sociedade colonial através da subversão e iconoclastia propostas pelo surrealismo.

Na verdade Cruzeiro Seixas afirma que a sua saída de Angola se deveu precisamente ao facto de não querer tomar parte das milícias que se organizaram após o início da guerra colonial na cidade de Luanda, apercebendo-se então, nas suas palavras, de que teria *«de pegar numa arma, contra brancos ou contra pretos»*,<sup>3</sup> facto que precipitou o seu regresso a Portugal onde decidiu igualmente não assumir qualquer posição política.

Todavia, esta recusa declarada colide de frente com parte do trabalho desenvolvido enquanto artista plástico em cuja experiência e discursividade da obra revela uma atitude de contestação e subversão que materializam um ato político. Não estamos aqui a falar de uma ação política habitual, marcada por um engajamento declarado face a uma dada ideologia, ou uma ação enquadrada numa instituição, mas sim uma forma de intervir, marcada sim, pela sua natureza infinitesimal e marginal a partir da qual pode assumir formas de influenciar grupos maiores. Trata-se de uma arte «micropolítica» na aceção do termo desenvolvida por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*, no âmbito da qual a ação não declara um sentido previsível a longo prazo mas assume-se como ato de consequências imediatas; inscrito muitas vezes numa experiência quotidiana, assegurada pela experiência direta do contacto com a obra mais do que na decodificação da sua mensagem, propõe uma diluição da tradicional oposição entre forma (artística) e conteúdo (político).

Neste sentido, o ato artístico enquanto ato político supõe, antes de tudo, uma atitude latente no processo criativo individual e pode, ou não, ser acompanhada de uma partilha coletiva de princípios e valores estéti-

3 Não podendo viver num país em guerra, Cruzeiro Seixas regressa a Portugal, recordando mais tarde que *«(...) Quando me apercebi que tinha de pegar numa arma, contra brancos ou contra pretos, foi com enorme tristeza que precipitadamente regressei à Europa.»* Cruzeiro Seixas, texto policopiado para integrar a exposição de homenagem a Mário Henrique Leiria, em 1995. Espólio Cruzeiro Seixas, (N38) Caixa 15. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa.

cos/ideológicos como é o caso do movimento surrealista, preconizado por uma crítica à sociedade burguesa, ao capitalismo e às estruturas políticas que os escoram, designadamente os sistemas coloniais. Através de um discurso artístico disruptivo, em confronto aberto com o espetador é possível evidenciar as clivagens com um regime totalitarista e conservador que o relega para as margens do campo artístico — situação que reforça e alimenta o seu poder subversivo.

#### CRUZEIRO SEIXAS EM ANGOLA

Artur Cruzeiro Seixas alista-se na marinha mercante em 1950 e fixa-se em Angola até 1964, período em que dividiu a sua atividade artística entre as artes plásticas e a museologia (trabalhando no Museu de Angola), desenvolvendo uma ação que envolve a criação artística e a intervenção cultural. Todavia, será através de empregos temporários como vendedor de rádios Philips ou pintor de publicidade da marca de cervejas CUCA, que o pintor tomará um maior contato com as diversas realidades angolanas pois os mesmos implicavam a deslocamentos pelo território.

A partir deste contato acentuou-se uma rejeição das relações de dominação colonial, que cuja violência era perpetrada em nome de um progresso e civilização por si repudiados em diversas declarações. Esta consciência confronta-se, no regresso, com a indiferença, face à guerra colonial e às questões que esta envolve, por parte de uma elite cultural, metropolitana, que se encontrava, apesar de tudo, parcialmente alheada das problemáticas coloniais. Numa carta dirigida a João Pinharanda, em 1991, Cruzeiro Seixas recorda este cenário:

Da aventura africana regressei vivo, mais vivo do que para lá tinha partido; comecei a morrer quando, regressado em 1964, vi com espanto quanto aqui estavam as pessoas desinteressadas daquela guerra e da sua problemática. Verdade, que depois alguns fizeram esforços para se pôr a lá page, e até apareceram obras dedicadas a gentes e terras que com-



pletamente desconheciam, sendo-lhes impossível dominar o «terror das cobras», e a ausência do Chiado (...).<sup>4</sup>

Neste texto irei debruçar-me essencialmente sobre duas exposições realizadas por Cruzeiro Seixas em Luanda, em 1953 e 1957 que, no conjunto, nos permitem traçar algumas linhas que configuram uma ação «micropolítica» por via da arte, assinalando o seu impacto através da resposta da sociedade sendo possível ter uma perceção do enredo intrincado de relações que marcam as práticas e as representações da colonialidade.

#### PRIMEIRA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL (1953)

A primeira exposição individual em Luanda, em 1953 realiza-se no *foyer* do cinema Restauração e a segunda em 1957, num antigo palacete do século XVII em ruínas, apelidado como o «palácio dos fantasmas» (Fig. 4). Ambas as exposições, lembrada pelo pintor como «*actos terroristas*», levantaram uma acesa polémica que em larga medida, extravasou para lá do domínio estético-artístico.

A primeira era constituída por 48 desenhos e, a folha volante (Fig.3) que a acompanhava continha citações de vários autores a começar com Aimé Césaire o que despertou a atenção das autoridades, valendo a Cruzeiro Seixas uma ida à PIDE.<sup>5</sup>

A citação em causa — «*Je retrouverai le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais*

4 Carta de Cruzeiro Seixas a João Pinharanda, datada de 13 de Novembro de 1991. Espólio Cruzeiro Seixas, (N38), Cx.19.

5 Numa nota informativa, a propósito de Cruzeiro Seixas e, na sequência desta exposição consta o seguinte: «*Ideologicamente diz-se democrata e fez parte do «movimento surrealista» que em 1948 passou por Lisboa... despercebidamente. Não lhe são conhecidas actividades políticas concretas, embora se saiba ser íntimo do Dr. Manuel Vinhas, elemento este de tendências separatistas*» [IAN/TT, Arq. PIDE/DGS, Cruzeiro Seixas, Pº 245/49 —SR, fl.1].

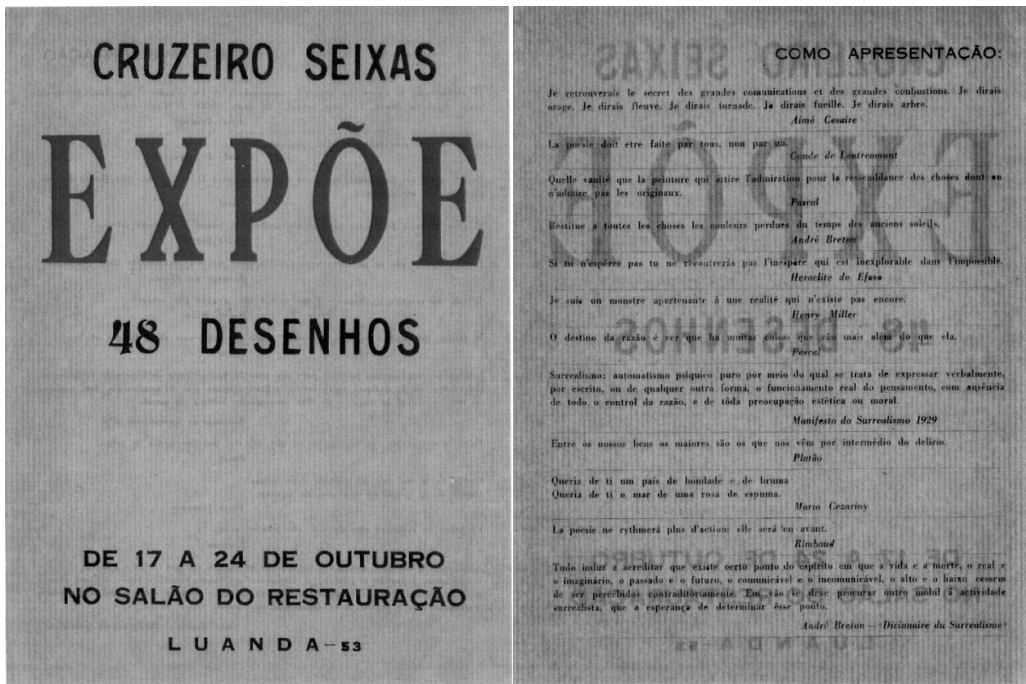


Fig. 3. Folha volante da exposição individual de Cruzeiro Seixas em Luanda (1953)

*tornado. Je dirais feuille. Je dirais arbre*» — pareceu a Cruzeiro Seixas ser «uma evocação da África do futuro».<sup>6</sup>

Os textos que perfazem o verso desta folha volante, integram Cesariny, Platão ou Heraclito de Efeso, autores celebrados pelo movimento surrealista, como Isidore Ducasse (auto-intitulado Conde de Lautréamont) e Rimbaud bem como três citações do próprio Breton, (duas das quais, retiradas do dos 2 Manifestos do Surrealismo). Na totalidade, expressam um conjunto de ideias, caras aos surrealistas, designadamente a recusa da razão ou da invocação da ação coletiva como meios de aceder aos domínios do inconsciente ou invisível, destacando-se a célebre afirmação de Lautréamont «*La poésie doit être faite par tous, non pour un*» inscrita no verso da folha.

<sup>6</sup> Não podemos esquecer que a primeira versão do arrebataado «*Discurso sobre o Colonialismo*» de Aimé Césaire será publicada em 1950, sendo que cinco anos mais tarde será revista e acrescentada.



Fig. 4— Palácio do Séc. XII onde decorreu a exposição de 1957

Esta exposição gerou alguma controvérsia pela «*novidade*» e «*ousadia*» das propostas surrealistas, assinaladas na imprensa por Furtado de Mendonça, ao qual responderá Alfredo Bobela da Motta, no jornal *O Comércio de Angola* (em 29-11-1953) sancionando a extemporaneidade das palavras já que o surrealismo é um movimento que, na década de 50 já contava com 30 anos de existência.<sup>7</sup>

#### SEGUNDA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL (1957)

A exposição de 1957 será aquela que maior polémica irá gerar já que, contando com a ajuda de Alfredo Margarido (Fig.5), é sustentada por uma atitude de desafio que começa pela escolha do local como recorda o pintor: — «*não queria expor nos sítios onde era normal expor-se ... onde*

7 A. Bobela da Motta, «Resposta a António do Norte e a Furtado de Mendonça». *O Comércio de Angola*, [29-11-1953] in Cesariny, *A intervenção Surrealista*, pp. 189,190.



Fig.5— Cruzeiro Seixas e Alfredo Margarido  
na montagem da exposição

*expunham os Neves e Sousa*».<sup>8</sup> Aqui a referência ao pintor Albano Neves e Sousa e aos espaços onde habitualmente decorriam as exposições de arte, procura aludir a um determinado gosto, burguês, por uma pintura que combina traços modernistas a um certo naturalismo, pontuado pelo pitoresco da paisagem, da representação de grupos étnicos ou figuras populares de Luanda (a *quitandeira*, a *viúva*, etc...) e que serviu de bilhete-postal de Angola.

O texto distribuído na abertura da exposição, extraído dos «*Chants de Maldoror*» de Lautréamont, complementa, com a sua tónica de provocação e ironia, o desafio proposto pela exposição, que se inscreve em moldes bastante diferentes dos que pautavam a pintura produzida e apresentada localmente e que se encontra mais próximo daquilo que atualmente designamos por «instalação», cujo planeamento pode ser seguido através de cartas dirigidas a Mário Cesariny.

Nestas, é apresentado um esboço da exposição, a começar com a definição dos conjunto de peças Cruzeiro Seixas quer integrar (com destaque para as peças *Mão* e *Une Cuisse*):

8 Entrevista concedida em 21-1-2008.

10 desenhos, 10 guaches (...) e outros tantos objectos do género, um revólver dentro dum copo com água, uma mão com aparos em vez de unhas, um garfo dentro dum tinteiro (...)

Havia ainda outros objectos feitos de coisas encontradas (ossos, pedras, troncos) e talvez volte a fazer uns tantos de meia.<sup>9</sup>

Seguidamente propõe uma organização do espaço da através da criação de um ambiente onde espectador tivesse a sensação de estar submerso, na medida em que as obras estariam suspensas no teto, tal como descreve:

A sala seria arranjada assim: tudo suspenso do tecto por fios de nylon, quase invisíveis, e assim sempre em lento e permanente movimento (...) Assim haveria uns três barcos pendurados também no tecto e com os remos e as redes pendentes. Escondidos dentro dos barcos reflectores de luz intensamente verde. Por baixo dos barcos e acima da cabeça dos visitantes um tecto de gaze. Também com gaze e com as redes disfarçar os ângulos da casa, fazer divisões, confusões, etc., (...). Areia e pedras de todos os tamanhos no chão.<sup>10</sup>

Numa outra passagem datada de Janeiro de 1957, mês em que foi realizada a exposição, Cruzeiro Seixas descreve agora a sua montagem final.

Afinal o chão não levou areia: como aquilo é um velho palácio setecentista em ruínas descobri que (...) havia um chão feito de tijolo, suficientemente gasto, quebrado e desnivelado para servir. Foi assim cuidadosamente varrido e pintado de vermelho. As paredes também completamente cobertas de manchas, teias de aranha e pó, foram queimadas (mal) até à altura dos quadros para que as pessoas não pudessem como eu, ficar mais maravilhadas com essas manchas e teias do que com os chamados quadros.

9 Cruzeiro Seixas, in Mário Cesariny, *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Editora Lux, 1967, p.15.

10 Id. *Ibid*.



Fig. 6 — Detalhe da exposição de Cruzeiro Seixas em 1957

Cai do tecto um dédalo de redes de pesca (...) A luz vem de cima por buracos bastante grandes abertos com a ajuda do caruncho no sobrado do primeiro andar e por esses buracos vemos toda a altura do lindíssimo e arruinadíssimo tecto antigo, apainelado.<sup>11</sup>

Estas propostas, que atualmente poderíamos designar por «instalação» (Figs. 6,7,8), vêm jogar não só com o estatuto da obra de arte como também com o papel do espetador e o seu lugar no espaço da exposição,

<sup>11</sup> Id. *Ibid.*, p.16





Fig. 7 — Detalhe da exposição de Cruzeiro Seixas em 1957

problematizando os pressupostos sobre os quais assenta a criação e receção artísticas, e expressando as interrogações do próprio artista.<sup>12</sup>

O lugar e papel ativo do observador e a relação com as obras expostas são interrogados de forma provocatória, já que se pretende subverter os moldes em que tradicionalmente as artes plásticas eram exibidas. Para tal é

12 Posteriormente Cruzeiro Seixas afirmará: «A palavra arte, e tanto quanto se vai sabendo do seu significado, parecem-me não pouco desgostantes, uma espécie de beco sem saída. O que lhe vale, quanto a mim, é ele teimosamente fugir a deixar-se definir por certas cabeças em forma de chapéu de coco» (declaração datada de 1967, Apud. Mário Cesariny, *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Editora Lux, 1967 p.12).



Fig. 8 — Detalhe da exposição de Cruzeiro Seixas em 1957

proposta uma organização desestruturante que questiona os espaços ocupados pelas obras, a sua disposição, bem como o diálogo que estabelecem com o espetador.

A estrutura da exposição torna-se fluida, Tateando uma qualidade informal através de um jogo de inversões que se aventura num plano de indefinição, e em constante mutabilidade.

Esta exposição iria ser, uma vez mais, marcada pela polémica, onde várias opiniões se vão esgrimindo nas páginas dos jornais — sobretudo n’*O Comércio de Angola* e n’*A província de Angola*, no qual será realizado



um «*Inquérito à Exposição de Cruzeiro Seixas*», que recolherá vários testemunhos.

Um dos primeiros artigos surge nas páginas d'*O Comércio de Angola* assinado por João Azevedo<sup>13</sup> e com o sugestivo título «*Manifestação do Sr. Cruzeiro Seixas num pardieiro da Av. dos Restauradores de Angola*», onde o pintor é apelidado de «*dalizito dos muceques*».<sup>14</sup> No dia 19 de Janeiro o jornal *A Província de Angola* lança um inquérito sobre a exposição, fruto do interesse e controvérsia despertados pela mesma entre «*o público de todas as camadas sociais e de todas as raças*»<sup>15</sup> e do qual resultarão vários depoimentos — nomeadamente de José Blanc de Portugal.

Entre os dias 21 e 24 de Janeiro seguiram-se vários artigos de opinião e cartas que dão conta da controvérsia levantada pela exposição, marcada por ataques e contra-ataques que se sucedem diariamente, nos jornais. Estes artigos, para além de patentear a receção da poética e plástica surrealistas em Luanda, são igualmente reveladores de outros aspetos já que ultrapassando o campo do julgamento estético-artístico, introduzem uma nota política no discurso.

Assim, jornal *O Comércio de Angola* publica em 22 de janeiro uma carta assinada por Abel Cardoso, «*A propósito da exposição do Sr. Cruzeiro Seixas*», onde o discurso, ácido e moralizante, nega a condição de arte às obras expostas e acautela para os «riscos» e consequências sociais de tal manifestação:

À leitura fastidiosa de um programa de pretensa originalidade e de franca intenção demolidora, em que o autor se vangloria dos seus respeitáveis vícios, seguiu-se a romagem por entre redes, muita porcaria e desalinho.

13 Possivelmente trata-se de João Charulla de Azevedo que mais tarde será director da revista *Notícia* publicada semanalmente, desde a década de cinquenta até 1974 e que se havia de destacar, à época, pela qualidade gráfica, sendo igualmente distribuída em Portugal.

14 João Azevedo, «Manifestação do sr. Cruzeiro Seixas num pardieiro da Av. dos Restauradores de Angola» in *O Comércio de Angola*, Luanda, 17 de Janeiro de 1957, p. 2.

15 «Um Inquérito de «A Província de Angola» sobre a exposição de Cruzeiro Seixas em que depõe em primeiro lugar o dr. Blanc de Portugal» in *A Província de Angola*, 19 de Janeiro de 1957, p. 2.

(...) na realidade não se trata de uma manifestação artística, mas de uma afrontosa propaganda de uma conduta que seria mais de esconder do que de tentar disseminar na sã juventude de Luanda.

Somos da opinião que não deve ser franqueado o acesso a adolescentes, a indígenas e a ... peixes (por causa das redes).<sup>16</sup>

O autor da carta questiona-se pelo facto de ter sido permitida a realização de tal exposição já que poderia abrir um precedente para a realização de outras manifestações, e alerta:

(...) Hoje exposições, amanhã campos de nudismo, depois cineclubismo de feição marxista e por fim associações pseudo— culturais.<sup>17</sup>

Este conjunto de manifestações integram, na perspectiva do autor da carta, um plano mais vasto de «*desnacionalização e desintegração da estrutura moral do Ocidente*» engendrado pelo Kremlin. Será, portanto, esta associação direta entre a exposição de Cruzeiro Seixas, (e o surrealismo em geral) e a difusão de ideais marxistas, que a torna um foco potencialmente perigoso, para o qual, adverte, as autoridades deverão estar vigilantes (!)

No mesmo dia, *A província de Angola*, publica um depoimento de Alfredo Margarido que vem incendiar ainda mais os ânimos, intitulado «*O problema da imaginação (ou da falta dela) no depoimento de Alfredo Margarido sobre a exposição de Cruzeiro Seixas*».<sup>18</sup> O artigo de Alfredo Margarido, reproduzindo o tom polémico de outras intervenções, começa por esclarecer alguns aspetos que norteiam a obra de Cruzeiro Seixas, para, num segundo momento, pretender integrá-la num espetro mais vasto da arte portuguesa evidenciando os seus contributos para o resgate de uma identidade própria.

16 Abel Cardoso, «A propósito da Exposição do sr. Cruzeiro Seixas», in *O Comércio de Angola*, 22-1-57. Apud., Mário Cesariny, *Intervenção Surrealista*, p. 231.

17 Id. *Ibid.*

18 Alfredo Margarido, «O problema da imaginação (ou da falta dela) no depoimento de Alfredo Margarido sobre a exposição de Cruzeiro Seixas» in, *A Província de Angola*, 22-1-1957, pp.2, 6.

Assim em primeiro lugar, a autor destaca o carácter disruptivo desta estética, que deseja fraturar o meio conservador e conformista em que se cultiva determinada arte, presa a cânones anacrónicos — que, não esqueçamos são os mesmos em que se desenvolve um certo academismo modernista, apoiado pelo Estado Novo, através da *Política do Espírito*.

A rebeldia contra um *status quo* dominante, apoia-se em parte na exibição de objetos criados a partir de fragmentos do quotidiano (Figs.9, 10, 11) ou da ligação a outros espaços culturais, considerados nos antípodas da civilização moderna, evocando uma estética do *object trouvé*, onde o acaso, agencialidade, a estranheza mas também uma certa ligação aos objetos de culto das culturas de Angola que procuram desafiar o espetador a reagir perante a sua contemplação.

No dia 23 de Janeiro uma carta de Jayme de Amorim, n' *O Comércio de Angola* dá continuidade à incompreensão e repúdio que vinha sendo difundida nas páginas deste jornal, designando a exposição em causa por «lixreira (...) a pedir agulheta de bombeiro (...) num sentido de higiene»<sup>19</sup> e respondendo igualmente, com aspereza à provocação que Alfredo Margarido dirige à classe urbana de comerciantes defende que

No comércio não há castrados. Há homens que têm a consciência de sempre terem servido, não raro com sacrifício e até com heroísmo, os altos interesses da Nação, numa actividade tão louvável como as mais louváveis e meritórias (...).<sup>20</sup>

E, por fim, afastando-se de quaisquer considerações de ordem estética, faz uma longa apologia dos comerciantes ao serviço da Nação...

No mesmo dia, no *Diário de Luanda*, um outro articulista, Diamantino Faria, em tom mais moderado (mas nem por isso menos irónico) resume a polémica levantada pela exposição de Cruzeiro Seixas desta forma:

19 Jayme de Amorim, «A Propósito de uma exposição. Deambulando pela lixeira...» in *O Comércio de Angola*, 23 de Janeiro de 1957, Luanda, p.1,5

20 Id. *Ibid*.

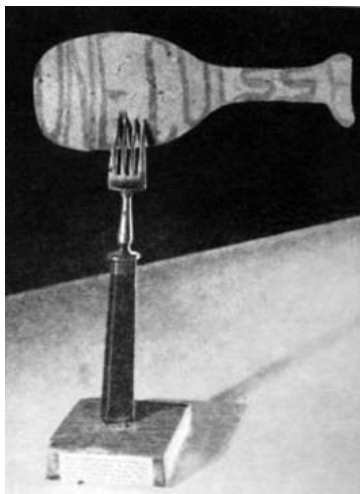


Fig.9 — *Une Cuisse*



Fig.10 — *L'Opresseur* (1951)



Fig. 11— *Mar Português* (1952)

Luanda teve a sua primeira (cremos) manifestação surrealista. (...) Depois, como sempre acontece, as opiniões dividiram-se: houve os que foram, viram, não perceberam e disseram mal; e os que foram, viram, também não perceberam e disseram bem. Houve ainda — queremos crer! — os que foram, viram, perceberam e, não disseram nada.<sup>21</sup>

Se alguns setores da sociedade, nomeadamente ligados ao setor comercial, se envolveram de modo particular na polémica, a igreja não ficou indiferente e deixou igualmente uma palavra de desagrado face à exposição em Luanda, sendo divulgada pela mão do padre José Veiga, que assina uma «*Carta aberta a Alfredo Margarido e a todos quantos a lerem*», publicada no jornal *O Apostolado*, em 16 de Fevereiro de 1957, na qual se pode ler:

Não se ofendeu de eu não ter dito pelo menos uma palavra de respeito pelo seu interesse e entusiasmo na exposição dum seu colega e amigo — o que se diz surrealista — Artur Cruzeiro Seixas?

Não quero ser causa de que a nossa amizade seja quebrada e por isso explico-lhe por que não fui ver a tal exposição

Foi simplesmente por Respeito.

A Arte, a Beleza e a Pessoa Humana são coisas muito sagradas.

Porque me respeito a mim, a Pessoa Divina feita homem para nos divinizar, não quis desrespeitar a pessoa de Cruzeiro Seixas vendo o que ele não devia sequer ter pensado»

#### NOTA FINAL

Através desta breve passagem pela memória das exposições realizadas por Cruzeiro em Luanda foi possível perceber um conjunto de aspetos que denunciam os moldes em que se implantou uma ordem dominante na sociedade angolana da capital, revelando camadas de sentido que se enco-

21 Diamantino Faria, «Ver, Ouvir e Falar...», in *Diário de Luanda*, 23 de Janeiro de 1957.

brem sob o aparente «sono colonialista», e que, mais do que refletir aquilo que poderíamos designar por «cultura artística», retrata as ambiguidades do próprio sistema colonial. O tom iconoclasta e demolidor da última exposição veio confirmar uma intensão do pintor e sobretudo de Alfredo Margarido de desencadear um «*acto terrorista*» no seio da sociedade de Luanda. Na verdade este objetivo foi plenamente cumprido pois resultou na expulsão oficial de Alfredo Margarido de Angola.

Embora afirme de modo sistemático a sua aversão e distanciamento face a questões de natureza política, a verdade é que de modo mais ou menos evidente, Cruzeiro Seixas desencadeou, através da ação artística uma discussão que expôs uma ligação estreita entre conceções de ordem ideológica, que se encontram subjacentes à preservação do sistema e sociedade coloniais e o discurso estético-artístico. Aqui a materialidade e imagética da obra de arte, prefiguram uma forma de intervenção que não tendo por base um engajamento político declarado, operou ao nível de uma micropolítica, onde a sua dimensão localizada ativou um conjunto de questões que se ampliam à escala da ideologia, representações e práticas coloniais.

Finalmente, esta dimensão contestatária e interpelativa dos poderes dominantes e verdades enraizadas transparece num dos «*desaforismos*» de Seixas com o qual gostaria de terminar este texto:

Acto realmente mais político que o acto de pintar, desconheço-o. E se há sitio onde a revolução universal tenha de facto dado um passo em frente, esse sítio é de facto a pintura. (...).<sup>22</sup>

22 Cruzeiro Seixas— *Desaforismo*. Texto manuscrito. Espólio Cruzeiro Seixas (N38), Cx. 31, Doc. 2184. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

- MARGARIDO, Alfredo, «La rencontre de l'Europe avec les arts africains» in *Latitudes. Cahiers Lusophones*. N° 24, 2005.
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro, *Viagem Sem Regresso*, Lisboa, 2001
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro, *Obra Poética*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2002.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny, *Surrealismo, Abjeccionismo. Antologia seleccionada por Mário Cesariny de Vasconcelos*, Lisboa, edições Salamandra, 1963.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1967.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny, *Cruzeiro Seixas*, Lisboa, Editora Lux, 1967.
- TYTHACOTT, Louise, *Surrealism and the Exotic*, London and New York, Routledge, 2003.

# DUAS PRAÇAS, UM IMPÉRIO: PRAÇA DO COMÉRCIO E PRAÇA XV DE NOVEMBRO. DINÂMICAS URBANO-ARQUITECTÓNICAS E NARRATIVAS VISUAIS.

PAULA ANDRÉ, *DINÂMIA'CET-IUL, ISCTE-IUL, Lisboa*

Conceptualmente, podemos chamar verdade  
àquilo que não podemos mudar; metaforicamente,  
ela é o solo sobre o qual nos mantemos  
e o céu que se estende por cima de nós.<sup>1</sup>

Hannah Arendt

O território não é um dado,  
mas sim o resultado de diversos processos.<sup>2</sup>

André Corboz

Ser moderno é para além de questionar o passado, dar-lhe continuidade. Hoje que vivemos na cultura do impacto e da pós-verdade, o estudo «Duas Praças, um Império: Praça do Comércio e Praça XV de Novembro. Dinâmicas urbano-arquitectónicas e narrativas visuais», elege como cidades de análise, Lisboa, principal cidade do reino desde D. Afonso III, aferidora de projectos e exportadora de práticas e de princípios, e o Rio de Janeiro, capital portuguesa em 1808, centrando essa análise na Praça do Comércio de Lisboa e na Praça XV de Novembro do Rio de Janeiro, com o objectivo de caracterizar a evolução desses dois icónicos espaços públicos, paradigmáticos da cidade como palimpsesto.

1 ARENDT, Hannah, *Verdade e Política*. Lisboa, Relógio d'Água, 1967.

2 CORBOZ, André, «El Territorio como palimpsesto». In, MARTIN RAMOS, Ángel ed. Lit, *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: ediciones UPC, 2004, p. 27.



Em época de complexo e denso quadro conceptual e terminológico,<sup>3</sup> e de «deslocalização sem movimento»,<sup>4</sup> herdeiros que somos do espaço livre da cidade moderna, e da ausência de espaços de transição, não pretendemos mitificar ou propor uma mimetização destas duas praças na contemporaneidade, mas através do conhecimento da sua matriz e dos seus valores de permanência, desvendar traços e significados atemporais do espaço público.

A praça é um fragmento da cidade ou é a própria história da cidade? Qual a anatomia da Praça? Como entender a tradição portuguesa em que arquitectura e urbanismo se correspondem usando uma só escala, a da cidade?<sup>5</sup> Francesc Muñoz questionou se depois dos não lugares<sup>6</sup> e do consequente espaço dos fluxus,<sup>7</sup> se depois de uma arquitectura sem lugar não estaremos no tempo dos espaços sem lugar?<sup>8</sup> Perante o que consideramos ser a aterritorialidade do urbanismo contemporâneo, como pensar e desenhar o espaço da Praça?

#### LISBOA: PRAÇA DO COMÉRCIO

A Praça do Comércio de Lisboa, alvo em 2009 do projecto de requalificação do arquitecto Luís Jorge Bruno Soares, foi a Praça desenhada pela cidade

3 Cidade difusa (Francesco Indovina); Cidade genérica (Rem Koolhaas); Cidade compartimentada (Peter Marcuse); Cidade global (Saskia Sassen); Cidade dispersa (Alex Wall); Cidade em rede (Giuseppe Dematteis); Cidade de bits (William J. Mitchell); Megacidade (Peter Hall; Gayatri Chakravorty); Reverse city (Paola Viganò); Edge city (Joel Garreau); Poscidade (Melvin M. Webber); Metapolis (François Ascher); Posmetropolis (Edward W. Soja); Reino do Urbano (Françoise Choay); Tecnoburbio (Robert Fisham); Territórios inteligentes (Alfonso Vergara); Territórios in-between (Thomas Sieverts); Territórios entre-soi (David Mangin); Periferia esplendida (Manuel de Sola-Morales).

4 BOURDIN, Alain, *O urbanismo depois da crise*. Lisboa, Livros Horizonte, 2011, p.105.

5 ROSSA, Walter, «A cidade portuguesa». In, PEREIRA, Paulo ed. lit., *História da Arte Portuguesa*. Lisboa, Temas e Debates, 1996. vol. 3, p. 235.

6 AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.

7 CASTELLS, Manuel, La sociedad red. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, Vol.1.

8 MUÑOZ, Francesc, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona, Gustavo Gili, 2012, p. 43.

iluminista que entendeu o território como um *continuum*, de acordo com a tradição clássica dos *gromatici*.<sup>9</sup> A Praça do Comércio de Lisboa recupera, mimetiza e amplia a forma que esse espaço foi cenograficamente assumindo desde que D. Manuel I decidiu descer da Alcáçova, iniciar novos aterros na ribeira e construir o Paço sobre a casa da Índia, Mina e Guiné. O terreiro antes esteiro, praia e ribeira tomou então a designação de Terreiro do Paço, gerando um palco privilegiado da cidade e da sua imagem. No século XV, será nesta nova ribeira que se irá desenvolver todo um conjunto de equipamentos relacionados com a expansão ultramarina: a Casa de Ceuta a partir de 1434, e a Casa dos Escravos em 1486. Elemento definidor do vazio da ribeira foi o Paço de D. Manuel I, a cuja construção faz referência o relatório do veneziano Lunardo da Cà Masser, datado de 1504, ao mencionar: «o palácio recentemente fabricado, ainda não está concluído; não é obra de grande despesa, é uma fábrica com pouco desenho e pobre».<sup>10</sup> Em 1508, D. Manuel I encarrega o arquitecto/engenheiro Diogo de Arruda de desenhar e dirigir a construção de um baluarte, que avança sobre o rio. Já sob empreitada de João Dias, em 1510-11, seria construída uma ponte de dois andares a ligar o baluarte ao Paço/Casa da Mina, que aparece representada na tábuia Chegada dos Santos Mártires a Lisboa.<sup>11</sup> Nuno Senos refere que «o piso térreo desta ponte era ocupado por *logeas*, termo que designa um espaço aberto à rua através de arcos e que serve para armazenar e vender mercadorias, o piso superior será quase sempre referido como varandas, isto é, uma estrutura aberta com vista sobre o Terreiro do Paço». A ideia de espectáculo torna-se crucial no entendimento das varandas que ligam o baluarte ao paço, tornando-se num «dispositivo cénico, ora palco, ora plateia, quase sempre os dois simultaneamente, lugar que o rei usa para

9 PASTOR MUÑOZ, Mauricio; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, «Los sistemas de representación en los gromáticos latinos y su pervivencia en las imágenes de las ciudades hispanoamericanas». In, *Contemporaneidad de los Clásicos: la Tradición Greco-latina ante el Siglo XXI*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1999, p.467.

10 GODINHO, Vitorino Magalhães, «Portugal no começo do século XVI: instituições e economia. O relatório do veneziano Lunardo da Cà Masser.» *Revista de História Económica e Social*. Lisboa, Sá da Costa editora, nº 4, Julho-Dezembro, 1979, p. 77.

11 *Chegada dos Santos Mártires a Lisboa*, óleo sobre madeira, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.

ser visto».<sup>12</sup> Na contemporaneidade quando percorremos a praça, vemos esse espaço como a *scaenae frons* dos teatros romanos e quando estamos no seu centro, lugar da *skene* e da *orquestra*, somos simultaneamente actores e espectadores. Segundo Jean Pierre Ryngaert «o espaço é fundador do jogo teatral», levando-o a considerar que «o trabalho sobre o espaço é acompanhado de uma educação do olhar por intermédio de propostas que estimulem a enquadrar os elementos da realidade»,<sup>13</sup> e na verdade, o modo particular de articular espaço fechado e espaço aberto, na Praça do Comércio, abrindo um dos lados da praça ao rio, sugere, simultaneamente, que se olhe a praça como espectador e que se use a praça como actor.

Em relação a todo aquele conjunto que avança em direcção ao rio, entrando nele, com o baluarte, e que forma a «ala» ocidental do Terreiro do Paço, devemos ainda referir que D. Manuel I instituiu aqui a Capela Real, dedicando-a ao apóstolo S. Tomé, padroeiro da Índia, localizada para o interior do conjunto. Mandou também «levantar o extenso alçado da Praça virada ao Tejo com mais dois andares, mais monumental». O projecto definia uma sequência uniforme de janelas geminadas que tomam o modelo das janelas do Hospital de Todos os Santos do Rossio, cujo alçado e planta são definidos no regimento da Ribeira de 1498,<sup>14</sup> denunciando uma clara intenção de uniformidade e uma preocupação programática,<sup>15</sup> claramente expresso no texto: «(...) tudo dum mesmo compasso e medida (...) tudo duma mesma grandura e medida (...)».<sup>16</sup> Numa segunda campanha de obras, D. Manuel I constrói o novo edifício da Alfândega, de Nicolau

12 SENOS, Nuno, *O Paço da Ribeira: 1501-1581*, Lisboa, Notícias Editorial, 2002, p. 214.

13 RYNGAERT, Jean Pierre, *Jogar, representar*, São Paulo, Cosacnaify, 2009.

14 CARITA, Helder, *Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1495-1521)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, pp. 64, 65, 78.

15 Esta preocupação está presente nas várias cartas para o Senado de Lisboa, com indicações para o reordenamento do centro da cidade, quando o secretário António Carneiro refere sistematicamente: «...como os (esteios) da rua nova direitos e muy bem obrados e ainda nalguns lugares em que convem lhe seja dado tanto chão como convinha para todas as casas ficarem yguais e por cordel e que hua não saya mais que outra...», in, CARITA, Helder, «Reforma Urbanística da Lisboa Manuelina. Início da escola moderna de arquitectura». *História*. Lisboa, n.º 26, Junho, 2000, pp. 40, 41.

16 Regimento de 29 de Outubro de 1498, in, ANTT — Corpo cronológico, parte 3ª, maço 1º, doc. 30, n.º10, fl.1.

de Oliveira, e o «caes da embarçam das bestas»,<sup>17</sup> que surge na gravura de Braunio como o «Moles Lapidum vulgo Cais de Pedra», delimitando e equipando o Terreiro do Paço a norte, a poente, a nascente e a sul.

Ficou assim criada, nesta zona da ribeira, a Praça — o Terreiro do Paço. A progressiva conquista da cidade ao rio Tejo, muito mais largo que hoje, é clara no texto de Damião de Góis, quando este dá resenha dos empreendimentos de D. Manuel: «mandou fazer de novo o cais de pedra de Lisboa, & tabuleiros de longo da praia, mandou fazer o Terreiro que está diante dos paços da ribeira de Lisboa que era tudo praia, o que se fez com grande trabalho, & despesa até se ganhar o mar como está agora».<sup>18</sup> Com D. Sebastião, que preferia os paços da Alcáçova, é colocada em perigo a abertura e a ligação do Terreiro do Paço ao rio,<sup>19</sup> uma vez que este monarca inicia em 1571, sobre o limite sul do Terreiro, a construção da «Igreja de S. Sebastião», que não passaria do nível do embasamento. Esta aparece representada no desenho aguarelado *Ulisiponae Pars* de Simão de Miranda, com a legenda: «Lisboa 14 de Maio de 1575». No séc. XVI Filipe II de Espanha, I de Portugal, com gosto instruído por Juan de Herrera,<sup>20</sup> decide não levar por diante a construção dessa igreja, derrubando o seu embasamento, renovando o Paço da Ribeira, reconfigurando o Terreiro e determinando a construção do Torreão, projecto dos arquitectos Filippo Terzi e Juan de Herrera, que marcará iconicamente a imagem da Praça do Comércio e por inerência de Lisboa. A imagem do Torreão fixada na iconografia de Lisboa e difundida através de uma série de gravuras (Hans Schorken, Pieter Berge, Francisco Zuzarte, Dirck Stoop, Bernard Picard, Pierre Landry, Van Merle, Jacobus Bautista) é a imagem de Lisboa. Cidade e Praça correspondem-se.

Os monarcas que lhe sucedem continuam a investir nesta ala ocidental do Terreiro do Paço. Com D. João V, a Capela Real é convertida numa magnífica Igreja Patriarcal, com traça de João Frederico Ludovice. Com

17 Cuja verba para as obras aparece já mencionada no alvará de 1498.

18 GÓIS, Damião, *Crónica de D. Manuel*, Coimbra, 1926. Parte IV.

19 CAETANO, Carlos, *A Ribeira de Lisboa. Na época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*, Lisboa, Pandora, 2004, p. 150.

20 FRANÇA, José Augusto, *Historia física e moral de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 215.

D. José I ergue-se a Real Ópera do Tejo em 1755, riscada pelo arquitecto cenógrafo italiano Giovanni Carlo Sicino Bibiena e localizada em frente ao rio, na zona onde hoje se encontra o edifício do Arsenal da Marinha.

Com o terramoto, o maremoto e o incêndio as construções do Terreiro do Paço ficam destruídas. Consequentemente Sebastião José de Carvalho e Melo, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, encarrega Manuel da Maia o mestre de campo-general e engenheiro-mor do Reino, de estudar propostas para a reconstrução da cidade. Entre 4 de Dezembro de 1755 e 19 de Abril de 1756, este engenheiro redige a sua Dissertação sobre a renovação da Cidade de Lisboa, na qual apresenta cinco modos alternativos, devidamente justificados, para a reconstrução. O futuro Marquês de Pombal opta pelo quarto modo, ou seja, a reconstrução *in loco* com um novo plano. Dos seis planos apresentados é eleito o do capitão Eugénio dos Santos, arquitecto do Senado, o mais «abstracto e geométrico», em que as praças do Rossio e do Terreiro do Paço eram «regularizadas e redifinidas na sua forma e orientação».<sup>21</sup> Na proposta de Eugénio dos Santos este grande vazio pré-existente parece adquirir a dimensão sagrada normalmente atribuída aos espaços das igrejas, redesenhando o espaço com a construção de aterros, pontuando-a com a estátua equestre de D. José I, e mantendo a abertura a Sul, para o rio Tejo. É a percepção do vazio na sua relação entre espaço aberto e espaço construído, como se o espaço da cidade se visse completado pelo olhar do espectador, que nos relaciona, de modo particular com a praça. Esta é também uma característica dos espaços das missões da Companhia de Jesus, diríamos como forma de persuasão. Como referem Magno Mello e Henrique Leitão, «na espiritualidade inaciana, é dada uma importância especial à «composição do lugar» e ao (...) ver o lugar numa espécie de cenário ou representação teatral, pois o «desenvolvimento do teatro jesuíta coincide com o interesse dos tratadistas da Companhia de Jesus pela teoria do drama, pela arquitec-

21 TEIXEIRA, Manuel; VALLA, Margarida, *O Urbanismo Português, séculos XIII-XVIII. Portugal-Brasil*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, pp. 290-291.

tura teatral e pelas invenções da scenografia e da scenotecnia».<sup>22</sup> Os arquitectos/engenheiros pombalinos elaboram uma composição do lugar com consciência dos seus efeitos persuasivos. Consideramos que a composição arquitectónica e urbana na cidade com efeitos persuasivos deve ter em conta o papel dos jesuítas enquanto escritores, encenadores e cenógrafos teatrais em Lisboa. Nomeadamente, o papel do padre Antonio de Sousa, o autor do espectáculo real *Tragicomédia del Descubrimiento y conquista del Oriente por el felicissimo rei décimo quarto de Portugal, D. Manuel de gloriosa memoria*,<sup>23</sup> apresentado no Colégio de Santo Antão, nos dias 21 e 22 de Agosto de 1619, diante de Filipe II de Portugal e da família real. Espectáculo com 300 personagens e 350 animais fabulosos, com um «dispositivo cénico que se servia de máquinas transformadoras para deslocar a acção da terra para o mar e vice-versa. A nau de Vasco da Gama vogava entre sereias e tritões, como nas festas cortesãs de um século atrás. Surgiram o Rio Tejo e a Serra de Sintra, que apresentaram os seus bailes em honra de Vasco da Gama, bem como as Quinze Províncias do Oriente, cobertas de pedrarias e simbolicamente caracterizadas. O episódio da descoberta do Brasil era uma imensa mascarada em que apareciam um crocodilo de quinze metros, aves bailadoras e momos de índios».<sup>24</sup> Por outro lado, os arquitectos/engenheiros de Pombal também não terão certamente esquecido «as plantas de tudo o que ha celebre no Mundo, e modellos de todas as Igrejas, e mais famofos Palacios de Roma»<sup>25</sup> que D. João V mandava vir de Roma e reunia no salões do Paço da Ribeira. O Plano pombalino revela um

22 MELLO, Magno; LEITÃO, Henrique, «A pintura barroca e a cultura matemática dos jesuítas: o *Tractado de Prospectiva* de Inácio Vieira, S. J. (1715)». *Revista de História da Arte*, Lisboa, FCSH — UNL, 2005, n.º 1, pp. 94-142, citando, MAURCZARZ, Irene, «La tattadistica dei gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sorbiewski, Jean Dubreuil e Andrea del Pozzo». In, *Convegno di Studi I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barroco in Europa*. Roma, 1994, pp. 361-364.

23 Peça, escrita principalmente em versos latinos, com cenas, coros e follas em versos portugueses e em dialecto indígena do Brasil.

24 SASPORTES, José; RIBEIRO, António Pinto, *História da Dança*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1991, p. 22. GUIMARÃES, J. Ribeiro, *Summario de Varia Historia*, Lisboa, Rolland & Semiond, 1873, p. 64.

25 SILVA, Francisco Xavier da, *Elogio funebre e historico do muito alto, poderoso, augusto, pio e fidelissimo Rey de Portugal, e Senhor D. João V*, Lisboa, na Regia Off. Sylviana, 1750, p. 267.

sistema flexível assente num processo de raciocínio que simultaneamente aplica princípios (de hierarquização) e aplica processos de ajuste.

A clarividência, racionalidade e lição da prática do fazer cidade, está expressa na chamada de atenção de Manuel da Maia para a importância da observação no terreno e para a diferença entre um plano de um convento e um plano de uma cidade, ao referir, na sua *Dissertação sobre a renovação de Lisboa* (1756):

Não posso deixar de acrescentar aqui ser muito precisa huma especial attenção na elleição das pessoas que hajão de ter por sua conta a execução desta difficultosa obra da renovação de Lisbôa baixa, para a guiarem livre dos embaraços [~q] se poderão encontrar, ou incluir entre a correspondencia do antigo com o moderno, no cazo de haver alguma commutação do velho, com o novo que he aonde consiste a mayor difficultade; para cuja solução não julgo inteiramente sufficientes os adjutorios das plantas, e se faz muito preciso que se vão observando no terreno com todo o genero de precauções [~q] a materia merece; por que sendo certo [~q] se não uza de petipé nos planos das cidades antigas tão irregulares como costumão todas ser, não se pode uzar delles como de hum plano regular de hum Convento ou de hum Palacio: E ainda [~q] a nossa planta de Lisbôa antiga se avanteja em se lhe ter assignado petipé, nem por isso se deve caminhar por ella, sem ser como com huma continuada sonda reta por cauza da dita commutação; porque o formar huma Cidade de novo sem attenção mais que a ella propria, unindoa a outra antiga como em Turim, será mais divertimento que trabalho (...).<sup>26</sup>

No reinado de D. Luís I, é construído o aterro que iria permitir a ligação da Praça do Comércio ao Cais do Sodré, através da construção nos anos 40 do séc. XX da Av. Marginal. Integrado no projecto de requalificação da Frente Tejo, em 2009 é realizada uma intervenção na Praça do Comércio

<sup>26</sup> AYRES, Cristovão, *Manuel da Maya e os engenheiros militares portugueses no Terramoto de 1755*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1910.

do arquitecto Bruno Soares, que apresenta uma nova versão do «chão» desta Praça, o que não deixa de ser «curioso» uma vez que em 2014 a Assembleia da República aceitou a petição de elevar a Calçada Portuguesa a Património Nacional Imaterial da Humanidade.

## RIO DE JANEIRO: PRAÇA XV DE NOVEMBRO

A Praça XV de Novembro do Rio de Janeiro, que em 2014 se libertou do elevado da Perimetral, nasce na várzea de Nossa Senhora do Ó, então totalmente aberta à baía. Este grande vazio da cidade do Rio de Janeiro foi palco da implantação de uma série de construções — igreja, convento, casa da moeda, armazéns do rei, paço real, casas da família Teles de Menezes, chafarizes, cais, mercado, estátua, jardim, entre outras. A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro fundada por Estácio de Sá em 1565, entre o Morro «Cara de Cão» e o Pão de Açúcar, transfere-se, após a derrota dos Franceses em 1567, para o alto de uma colina, o morro do Castelo. Contudo, ainda no séc. XVI, inicia-se a ocupação da praia que antecipa a ocupação da várzea,<sup>27</sup> passando a residir aí moradores abastados, onde se encontrava a ermida de Nossa Senhora do Ó, equipamento religioso que se revelaria um forte motor do desenvolvimento urbano. Para esse desenvolvimento contribuiu igualmente a descida para a várzea dos membros do cabido da Sé, do hospital da Irmandade da Misericórdia, para além da instalação de outros edifícios religiosos como a ermida de Nossa Senhora da Ajuda e das Igrejas de S. José e da Cruz e a instalação do porto dos padres da Companhia de Jesus na Praia de D. Manuel. Este equipamento foi de extrema importância para os Jesuítas, uma vez que a Companhia de Jesus possuía inúmeros engenhos de cana-de-açúcar na região, ao norte do povoamento. Essa ligação entre o porto e os engenhos funcionou como

27 ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha, «Muita gente junta na Praça». *Traçados urbanos e arquiteturas no Rio de Janeiro Colonial. 1565-1713*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2000, Tese de Doutoramento, p. 128.



foco direccional de desenvolvimento para o interior, à semelhança da definição de caminhos da cidade grega.

A cidade do Rio Janeiro viu o seu desenvolvimento urbano ser feito como síntese do modelo grego e romano. Perceptível, por um lado, na relação entre o nível do morro (acrópole) e o nível da várzea (parte baixa) e a ligação desta com os engenhos, formando caminhos. Por outro lado, com a ordenação regular da várzea, tornando-se a Praça XV num espaço entre a ágora e o fórum. Seria aliás essa diferença física entre o pequeno plateau do morro e a vasta várzea que iria permitir «praticar o matricial» traçado regular português. Se na história do saber, como adverte Michel Foucault, «o monumento antecipa-se ao documento», no urbanismo português a prática antecipa-se à teoria. A extensa área da várzea entre o Castelo e o convento de S. Bento, pela sua característica alagadiça e pantanosa, obrigou à secagem dos terrenos, de modo a permitir construções e traçados urbanos regulares, passando-se do lugar à paisagem. Entre o morro do Castelo e o morro de Manuel de Brito — onde se implantava o convento de S. Bento, ao longo da praia, foram desenhadas as linhas estruturantes do desenvolvimento urbano, traduzidas no caminho Manuel de Brito, futura Rua Direita da cidade, e na Rua da Misericórdia, as quais se encontravam no terreiro da Ermida de Nossa Senhora do Ó, futuro Terreiro do Ó, Praça Nova,<sup>28</sup> hoje Praça XV de Novembro. Na verdade, as primeiras construções «faziam-se ao longo deste caminho ou ao longo de pequenos troços de ruas que se iam abrindo perpendicularmente a ele. Posteriormente, apoiando-se nesse eixo fundamental e em uma ou duas outras ruas entretanto construídas paralelamente a ele e a curta distância para o interior, desenvolviam-se algumas ruas transversais de pequena dimensão, formando uma malha ortogonal».<sup>29</sup> Segundo Maurício Abreu era «desse eixo inicial, que por algum tempo foi também conhecido como Rua do Conselho defronte do mar, que partiram, no último quartel do séc. XVI,

28 Por oposição à Praça Velha do Castelo.

29 TEIXEIRA, Manuel; VALLA, Margarida, *O urbanismo português séculos XIII-XVIII Portugal-Brasil*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, p. 228.

os primeiros tentáculos em direção a retroterra embrejada. Como eram ortogonais a um litoral curvilíneo, que alguns documentos denominam, por isso mesmo, de praia arqueada, essas travessas acabaram formando eixos não perfeitamente paralelos, que se abriam levemente em direção ao interior. A Praça XV de Novembro, à beira da Baía de Guanabara, de início com limites indefinidos, mas que do lado da baía poderíamos balizar entre a ermida de São José e a Casa da Câmara e Cadeia (a sul) e igreja da Cruz (a norte), deve a sua conformação espacial a sucessivos aterros que permitiram a construção de edifícios, possibilitando diferentes utilizações e das quais advêm as respectivas designações: Várzea de Nossa Senhora do Ó, Praia do Carmo (1619), Campo do Carmo, Terreiro da Polé (1630), Praça do Carmo (1745), Terreiro do Paço (1808), Praça Dom Pedro II (1870(?)9), Praça XV de Novembro (1889).

Em 1580-90, os Carmelitas ocuparam a ermida de Nossa Senhora do Ó, anteriormente ocupada pelos Beneditinos. Em 1607, lançam os alicerces do seu convento, ao lado da antiga ermida, estando acabada a perspectiva da capela-mor em 1616.<sup>30</sup> Os carmelitas, na medida em que se apropriaram do espaço/vazio central da cidade, configuraram-no.<sup>31</sup> O que significa que a ermida (beneditinos/carmelitas) e o convento (carmelitas) fossem motores de desenvolvimento urbano. A transposição de elementos da simbologia do sagrado para os espaços seleccionados criteriosamente auxiliam no entendimento e análise da participação das ordens religiosas na apropriação e configuração do espaço urbano e particularmente da praça, nomeadamente através da imagem e da persuasão, aliás de acordo com a «Congregatio de Propaganda Fide», criada pelo papa Gregório XV, em 1622. As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (1719) recomendavam que nas vilas já ocupadas, as igrejas se instalassem onde fosse

30 CAVALCANTI, Nireu, «Campo, Rocio, Largo, Praça, Passeio: espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro colonial». In *Colóquio Internacional — Praças Reais, Passado, Presente e Futuro*, Lisboa, UAL, 2006, p.15.

31 A implantação e o domínio das ordens religiosas são traduzidos em conformações espaciais urbanas, chegando mesmo a «abrir ruas em troca de terras», in, FRIDMAN, Fania; MACEDO, Valter L., *A ordem urbana religiosa no Rio de Janeiro colonial*. [em linha] [www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos/dossie2.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos/dossie2.pdf), p.5.

possível passar uma procissão e permitiam que o adro fosse refúgio de foragidos, o que significa um espaço com «jurisdição autónoma», uma pequena praça dentro da praça pública. Por outro lado, o facto do convento carmelita não possuir claustro volta-o claramente para o exterior, sublinhando, eventualmente, essa urbanidade e acentuando a sua relação com a Praça, contribuindo para a «definição espacial do lugar»<sup>32</sup> e para a afirmação da sua presença.<sup>33</sup> Os carmelitas tiveram que lutar para manter o seu poder, que se traduzia na permanência do vazio da frente da sua capela e convento. Contudo, e de acordo com Nireu Cavalcanti, embora «sob protesto dos carmelitas, a Fazenda Real construiu seus armazéns e a Casa da Moeda, ocupando uma parcela do rocio, encobrendo parte da fachada do convento do Carmo».<sup>34</sup> Os Carmelitas tinham desde 1642 o uso da Praça, pagando um foro, que a partir de 1667, com a alegação de que a ordem era pobre, foi remido. Embora se tratasse de um espaço público e «apesar de as terras da marinha serem de uso comum, segundo o direito romano, o Governador Duarte Correa Vasqueanes obteve autorização real, em 1646, para a venda de chãos da praia, entre os morros do Castelo e São Bento, cujo rendimento devia ser aplicado nas obras de defesa da barra e da cidade. Exceptuou-se a área fronteira ao Convento do Carmo, que ficaria reservada ao rossio da cidade».<sup>35</sup> Embora esse terreiro em frente do convento do Carmo tivesse corrido o risco de desaparecer em 1683, uma vez que foi repartido e aforado entre os parentes dos oficiais da Câmara,<sup>36</sup>

32 SANTOS, Afonso Carlos Marques dos, «O Paço da cidade: biografia de um monumento». In CAVALCANTI, Lauro ed. lit., *Paço Imperial*, Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999, pp. 52-117.

33 Na sequência da bula *Quae Honorem Conditoris* de 1247 o papa Inocêncio IV promulga o novo texto da ordem libertando-a da *stabilitas loci*, isto é, da obrigatoriedade de residir em comunidade em lugares isolados ou distantes do centro povoado, in, VASCONCELOS e SOUSA, Bernardo, ed. lit., *Ordens Religiosas em Portugal. Das Origens a Trento — Guia Histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 405.

34 CAVALCANTI, Nireu, «Campo, Rocio, Largo, Praça, Passeio: espaços públicos na cidade do rio de Janeiro colonial». In *Colóquio Internacional — Praças Reais, Passado, Presente e Futuro*. Lisboa, Ual, 2006, p.15.

35 FRIDMAN, Fania, *Donos do Rio em Nome do Rei: história fundiária da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999, p. 258.

36 FRIDMAN, Fania, *Donos do Rio em Nome do Rei: história fundiária da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999, p. 258.

segundo José Maurício Álvarez, citando o Livro de Tombo do Convento do Carmo, os carmelitas apresentaram razões bastante fortes para não deixar construir em frente ao convento: «mandara a Câmara que comprasse uns chãos que estão junto ao Rossio que serve de praça a dita cidade e fica defronte ao convento dos ditos religiosos, para que se não pudesse ali fazer casas assim por ser a única praça daquela cidade, como por se desembarcar ali ordinariamente com mais cômodo, e também por ser de prejuízo ao dito convento porque fazendo-se casas se tira a vista aos religiosos e os devassam em sua clausura».<sup>37</sup> O acto seria suspenso por Provisão Régia de 1686, que determinava que «de nenhum modo se pudessem nos ditos chãos fazer casas, nem obras algumas com tais declarações nem os religiosos possam fazer obra alguma no dito sítio».<sup>38</sup>

Seria sobre parte dos Armazéns da Fazenda Real e da Casa da Moeda, que formavam o lado sul do terreiro/praça, que o provedor da Fazenda Real Bartolomeu Cordovil e Mello receberia, em 1730,<sup>39</sup> permissão do rei para construir «acomodações para sua residência»,<sup>40</sup> mantendo-se parte da fachada do convento encoberta. No mesmo conjunto o governador Gomes Freire de Andrade mandaria construir em 1743 a nova residência dos Governadores, com projecto executado pelo engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim, que lhe acrescentou um andar. A fachada principal ficava voltada para a baía e a lateral para o terreiro. A partir de 1763, torna-se residência dos vice-reis, fruto da transferência da sede do governo-geral da Bahia para o Rio de Janeiro. Segundo palavras de Lord

37 ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha, «Muita gente junta na Praça». *Traçados urbanos e arquiteturas no Rio de Janeiro Colonial. 1565-1713*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2000, Tese de Doutorado, p. 284.

38 CAVALCANTI, Nireu, «Campo, Rocio, Largo, Praça, Passeio: espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro colonial». In — *Colóquio Internacional — Praças Reais, Passado, Presente e Futuro*, Lisboa, UAL, 2006, p. 15.

39 A ordem régia de 27 de Novembro de 1730 que autorizava a construção proibia o uso da denominação de Palácio.

40 Deferido o pedido, o provedor realizou uma obra «com tanta grandeza e exorbitância de despesas» que o procurador da Coroa e Fazenda Sebastião Dias da Silva e Caldas, em 1739, denunciou-a ao rei», in, CAVALCANTI, Nireu — *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até à chegada da Corte*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2004, p. 357.

J. Byron, aquando da sua visita ao Rio de Janeiro em 1764, seria o único edifício da cidade com janelas de vidro, contando as demais casas com pequenas gelosias. Do outro lado da praça, lado norte, foram construídas casas (c. de 1743) pelo Dr. Francisco Barreto Teles de Meneses, com projecto atribuído igualmente ao engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim, de modo a «regular a simetria da praça militar forense da cidade». <sup>41</sup> Essa construção era formada por um conjunto de três edifícios iguais e contínuos, que regularizavam a praça, passando o seu espaço a ficar delimitado, só se estendendo para oriente, fruto de aterros que iam ganhando espaço sobre a baía.

A partir de 1761-63, a capela dos frades carmelitas foi reconstruída e, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, foi erigida a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, com projecto do irmão Francisco Xavier Vaz de Carvalho, sendo a única igreja colonial do Rio de Janeiro «cuja frontaria é totalmente revestida em pedra». <sup>42</sup> A presença desta nova igreja iria acentuar a imagem do estatuto sacro no lado ocidental da praça. Em 1750 para pontuar esse vazio/espaço público por excelência da cidade, e também para responder aos pedidos dos vereadores do Senado da Câmara, o governador Gomes Freire de Andrade manda erguer no centro da praça, um chafariz, de pedra de lioz, «em forma de taça e pirâmide», <sup>43</sup> construído em Lisboa, projecto do engenheiro Carlos Mardel. O chafariz era abastecido por um cano que vinha do chafariz do Largo do Carioca, o primeiro da cidade, também traça de Carlos Mardel, e que à época a sua localização era considerada quase nos arrabaldes, passando pela actual Rua 7 de Setembro, esclarecendo a origem da antiga denominação de Rua do Cano. O espaço da praça, o vazio por excelência da cidade, ficaria conformado a ocidente com o convento e as igrejas, a sul com a residência dos vice-reis, a norte com as casas Teles de Meneses, a oriente

41 CORACY, Vivaldo, *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, José Olympo, 1965.

42 *GUIA da arquitectura colonial neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2000, p.15.

43 SANTOS, Afonso Carlos Marques dos — O Paço da cidade: biografia de um monumento. In CAVALCANTI, Lauro ed. lit., *Paço Imperial*, Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999, pp. 52-117.

com o cais de desembarque na baía e, a pontuá-la, o chafariz de Mardel. Em 1789 contudo o vice-rei, capitão-general Luis de Vasconcelos e Souza, substituiria o primitivo chafariz circular, por este se encontrar em mau estado e porque a sua colocação no centro da praça impedia as paradas militares. Seria então construído outro, o actual, da autoria de Valentim da Fonseca e Silva. Tinha a base quadrada e estava colocado à beira de um novo cais, obra do engenheiro Jean Jacques Funck. Este novo cais era todo em pedra lavrada e com peitoris, três escadas para o mar e uma rampa de embarque, além de torneiras para a aguada das embarcações. Dele deveria sair o túnel entre o Rio e Niterói, para pedestres, bonde e carruagens, projectado em 1786 pelo engenheiro Hamilton Bucknall. Por volta de 1880 era deste cais que saíam «os escalares para o Palácio Flutuante, volumosa chata fundeada no meio da baía, com tanques apropriados para banhos de mar e serviço de bar».<sup>44</sup> O cais seria remodelado sob D. João VI, com novos aterros. Estas sucessivas aterragens mostram o espaço que foi sendo ganho ao mar, e que serviria de plataforma para construções e conformações do espaço. Luís de Vasconcelos e Souza, depois de mandar calçar a Praça do Carmo, igualmente para facilitar as paradas militares, deu ordem, em 1789, para que as barracas de peixe fossem reedificadas com regularidade e simetria. Essa preocupação com a regularidade esteve sempre presente no traçado da cidade quer no alto da colina (embora obviamente com as limitações que a própria natureza do terreno impunha) quer na parte baixa. As ruas e as construções em redor da Praça do Carmo mereciam uma atenção maior, determinando as correições que os moradores «que tiverem (casas) na Rua Direita da Praça mandem fazer as ditas calçadas debaixo da mesma pena os três meses, e nos remates de cada uma será com pedra grossa, que se não desmanche».<sup>45</sup>

Com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, a ascensão desta cidade ao estatuto de capital portuguesa, e a elevação do Brasil

44 GERSON, Brasil, *História das Ruas do Rio*, Rio de Janeiro, Lacerda editores, 2000, p. 28.

45 ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha, «Muita gente junta na Praça». *Traçados urbanos e arquiteturas no Rio de Janeiro Colonial. 1565-1713*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2000. Tese de Doutoramento, p. 120.

a partir de 1815 à condição de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, a Praça do Carmo sofreria uma série de transformações que a tornariam em Praça do Paço. A antiga residência dos vice-reis será remodelada de modo a poder cumprir as funções de Paço Real, servindo de aposento para o rei e depois para o imperador, nomeadamente com a construção de um torreão na fachada principal em 1817, que lhe dará um aspecto palaciano. Seriam igualmente reformados para funcionarem como anexos, a cadeia e o convento dos frades Carmelitas.<sup>46</sup> No antigo sobrado da Casa de Câmara e Cadeia, adaptado para a acomodação de funcionários da Casa Real, foi construído um passadiço, ligando-o ao Paço. No convento inicialmente de dois pisos, mas ao qual já antes de 1808 tinha sido adicionado um terceiro piso, foi construído um passadiço sobre a Rua Direita, de modo a permitir a ligação directa ao Paço. D. João VI usou este espaço conventual para alojar a sua mãe, a Rainha D. Maria I, e aí instalar o Real Gabinete de Física, a Real Ucharia, no térreo. Nos fundos, numa ala pertencente aos Irmãos Terceiros do Carmo (onde tinha funcionado o hospital carmelita), é instalada a Real Biblioteca, embrião da Biblioteca Nacional.

A chegada da família real incentiva a construção e provoca um crescimento da cidade que via o seu espaço expandir-se, mantendo-se a preocupação com a regularidade e o estabelecimento de praças. Em 1810, ordenava-se ao Senado da Câmara que «as novas ruas abertas na cidade fossem mais largas, (...) para nelas se edificarem edifícios regulares, e de uma só e igual simetria para cada uma das ruas novas, deixando-se no arruamento, que se projectar, algumas praças, o que só embeleza a Cidade, mas contribui muito para a saúde da população (...)».<sup>47</sup> Se em 1816 o Senado da Câmara denunciava erros no projecto de alinhamento das ruas e regularidade dos edifícios, António Alves de Araújo na sua obra *Refle-*

46 «Os presos da cadeia velha são removidos para a prisão eclesiástica do Aljube e os frades Carmelitas para o Hospício dos Barbadinhos e estes para as casas anexas à Igreja de Nossa Senhora da Glória, in, CAVALCANTI, Nireu, *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até à chegada da Corte*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2004, p. 332.

47 CARVALHO, Marieta Pinheiro de, *Uma Idéia de Cidade Ilustrada. As Transformações Urbanas da Nova Corte Portuguesa (1808-1821)*, Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003, Tese de Mestrado, p.113.

*xões sobre a edificação de novas casas na cidade do Rio de Janeiro* (1817), para solucionar a questão da não uniformidade, sugere «o estabelecimento de um padrão para as construções, apresentando um plano de edificação: este plano deverá estabelecer o prospecto exterior dos edifícios, a sua altura, a sua fortaleza (...) deverá determinar a largura das novas ruas que se abrirem, e marcar a sua direcção», sendo a justificativa desse plano dada «a partir da comparação a Lisboa e aos demais reinos europeus: Lisboa, é testemunha do quanto podem adequadas providências».<sup>48</sup>

A contínua e crescente regularidade que a Praça XV de Novembro, começa em finais do século XIX a ser perturbada com uma série de modificações. O «porto antigo, em frente ao Paço, devido à presença desagradável aos olhos da realza do embarque e desembarque de mercadorias e escravos, foi transferindo gradativa, mas definitivamente, suas funções para as imediações dos morros de São Bento, da Saúde e de Gamboa».<sup>49</sup> Paralelamente no lado norte, para substituir as barracas de peixe que se encontravam próximas do Paço Imperial, e incomodando pela algazarra que provocavam ergue-se o Mercado da Candelária, em 1835 com projecto do arquitecto Auguste-Henry Victor Grandjean Montigny, sendo que o 2º piso, só foi edificado em 1869. Em 1870-71 são construídos dois pavilhões entre a Praça do Mercado e o mar e entre a área do antigo Trapiche Maxwell e a face norte da Doca; depois de uma série de incêndios a Prefeitura decide construir em 1907 o novo Mercado Municipal na Praia D. Manuel, que acabaria demolido depois da construção da Avenida Perimetral elevada, restando apenas um torreão. No local do mercado velho viria a ser edificada, nos anos 60 do século XX, o edifício da Bolsa de Valores. A partir de 1890, o Paço foi ocupado pela Repartição dos Correios e Telégrafos. Cerca de 30 anos depois, o edifício sofrerá uma profunda reforma e ao «tentar recuperar a sua feição colonial, foi descaracterizado, produzindo

48 CARVALHO, Marieta Pinheiro de, *Uma Ideia de Cidade Ilustrada. As Transformações Urbanas da Nova Corte Portuguesa (1808-1821)*, Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003, Tese de Mestrado, pp. 68-70.

49 PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas, «Praça XV: quatro séculos de transformações». In CAVALCANTI, Lauro ed. lit. — *Paço Imperial*, Rio de Janeiro, Paço Imperial / MinCIPHAN, 2005, p. 61.



um pastiche daquilo que nunca fora. Introduziram equívocos como o que foi notado por José Wasth Rodrigues ao comentar que foram pintados os cunhais e as ombreiras das janelas numa imitação de granito, apesar de serem eles em (...) granito e foi então levantado um frontão de igreja no corpo central, pregando-se na fachada uma chapa de bronze onde se lê entre outras coisas: fez-se a reforma deste edifício restituindo-se o primitivo estilo, MCMXXIX». <sup>50</sup> A grande transformação do convento dos Carmelitas, senão mesmo devastação, dá-se em 1905, quando as antigas celas, a antiga escada do convento e o telhado são demolidos e a fachada do período colonial é substituída por outra de gosto eclético, de modo a permitir a libertação do espaço para uma biblioteca, um arquivo e ainda o museu do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Em 1960 o edifício foi tombado e restaurado recuperando então o aspecto colonial. Finalmente a descaracterização definitiva do antigo espaço conventual é dada quando se instala o arranha-céus envidraçado da Faculdade Cândido Mendes no pátio do antigo convento. O golpe final no espaço da Praça foi a construção da Avenida Perimetral Elevada (1956-61), que lhe retirou a identidade, a sua ligação directa com a baía, mas que foi resgatada quando em 2014 o elevado da Perimetral foi demolido, restituindo-lhe essa abertura e ligação à baía.

#### CONSIDERAÇÕES NÃO FINAIS

A apresentação do longo processo de construção destas duas praças, revela que ambas foram conformadas através de sucessivos aterros, com espaço ganho ao rio/baía, sobre o qual se implantou uma arquitectura sensata, segundo princípios de regularidade, simetria e programa, enformando o espaço, e procurando sempre manter um dos lados aberto ao rio/baía, dando origem a plataformas que constituíram o palco dos usos e dos símbolos. Revela igualmente que um eixo, ou melhor, uma rua, tornada

50 SANTOS, Afonso Carlos Marques dos, «O Paço da cidade: biografia de um monumento». In CAVALCANTI, Lauro ed. lit., *Paço Imperial*, Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999, pp. 52-117.

«cardo» da malha urbana, foi matricial e fundadora do espaço da Praça. O itinerário pelas singularidades destas duas praças, permitiu desenhar os princípios que norteiam um urbanismo sempre em compromisso com o território físico, e absorvendo a lição da experiência.

Considerando que o lugar é um espaço praticado,<sup>51</sup> procurámos caracterizar os preceitos do urbanismo português e de origem portuguesa na formação e construção do espaço público da Praça, acto fundador do projecto urbano. Um urbanismo assente simultaneamente na aplicação de princípios e de processos de ajuste, e em torno da capacidade de manter a identidade na flexibilidade. Um urbanismo que revela uma acção concertada entre poder, legislação e arquitectura-urbanismo aplicada à escala da cidade (assim aconteceu no tempo de D. Manuel I, de Pombal e de Duarte Pacheco), e apoiada numa síntese da erudição e da praxis, tradição essa que assenta num *modus operandis* de intervir/inter-agir no *territorium*. Onde se encontra hoje esse modus e essa marca?

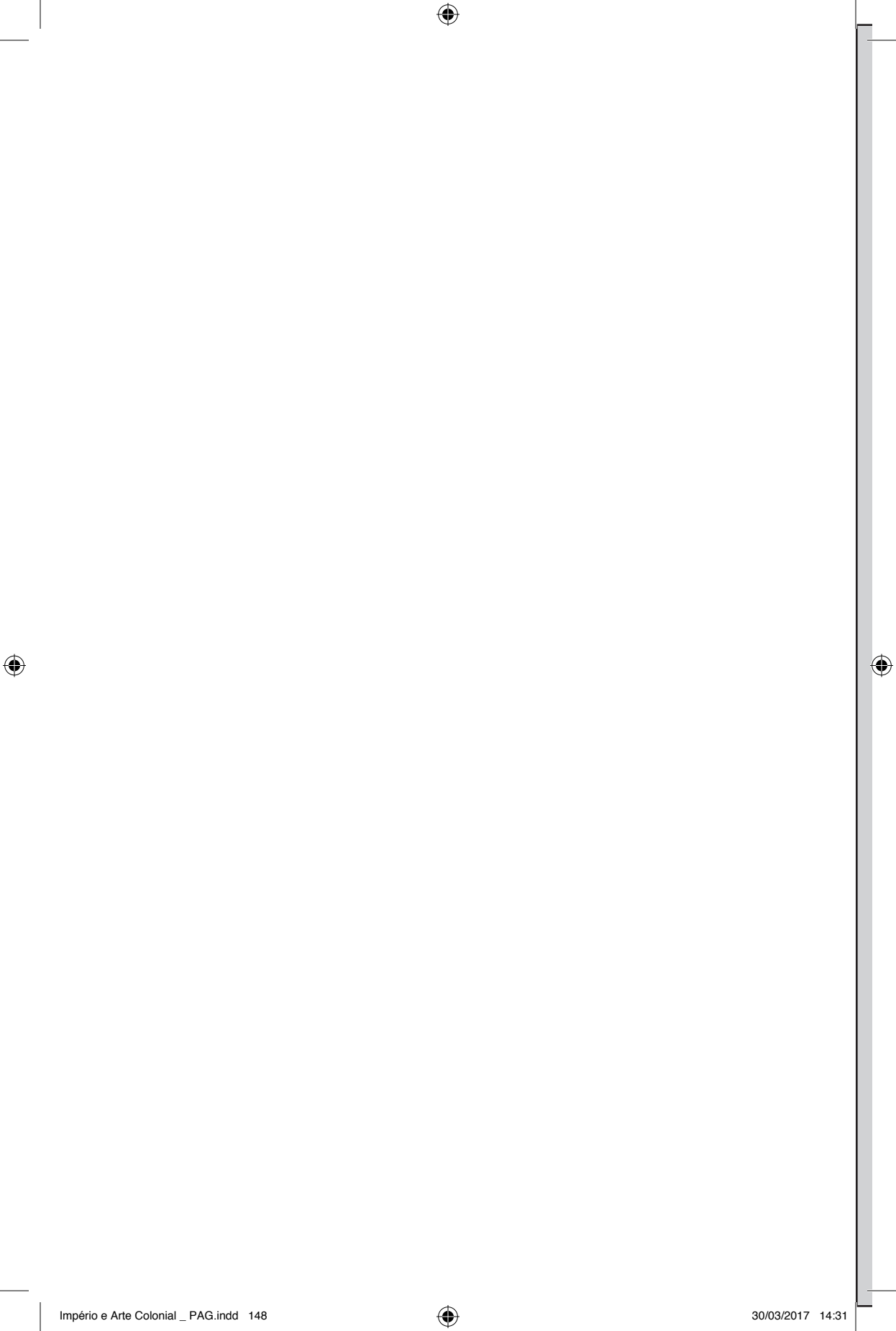
## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Mauricio de Almeida, «Reencontrando a Antiga Cidade de São Sebastião: Mapas conjecturais do Rio de Janeiro do Século XVI». *Cidades: Revista Científica* / Grupo de Estudos Urbanos. São Paulo: Grupo de Estudos Urbanos, 2005, vol. 2, nº 4.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha, «Muita gente junta na Praça». *Traçados urbanos e arquitecturas no Rio de Janeiro Colonial. 1565-1713*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2000. Tese de Doutorado.
- AYRES, Cristovão, *Manuel da Maya e os engenheiros militares portugueses no Teramoto de 1755*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1910.
- BOURDIN, Alain, *O urbanismo depois da crise*. Lisboa, Livros Horizonte, 2011.

51 CERTEAU, Michel de, *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Pretopolis, Ed. Vozes, 1994.

- CAETANO, Carlos, *A Ribeira de Lisboa. Na época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*. Lisboa, Pandora, 2004.
- CARITA, Helder, *Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1495-1521)*. Lisboa, Livros Horizonte, 1999.
- CARITA, Helder, *Reforma Urbanística da Lisboa Manuelina. Início da escola moderna de arquitectura. História*. Lisboa, n° 26, Junho, 2000.
- CARVALHO, Marieta Pinheiro de, *Uma Idéia de Cidade Ilustrada. As Transformações Urbanas da Nova Corte Portuguesa (1808-1821)*. Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003. Tese de Mestrado.
- CASTELLS, Manuel, *La sociedad red. La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 1997. Vol.1.
- CAVALCANTI, Nireu, «Campo, Rocio, Largo, Praça, Passeio: espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro colonial». In *Colóquio Internacional — Praças Reais, Passado, Presente e Futuro*. Lisboa, UAL, 2006.
- CAVALCANTI, Nireu, *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até à chegada da Corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2004.
- CERTEAU, Michel de, *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Pretopolis, Ed. Vozes, 1994.
- CORACY, Vivaldo, *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, José Olympo, 1965.
- CORBOZ, André, «El Territorio como palimpsesto». In, MARTIN RAMOS, Ángel ed. Lit., *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona, ediciones UPC, 2004.
- FRANÇA, José Augusto, *Historia física e moral de Lisboa*. Lisboa, Livros Horizonte, 2008.
- FRIDMAN, Fania, *Donos do Rio em Nome do Rei: história fundiária da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.
- FRIDMAN, Fania; MACEDO, Valter L., *A ordem urbana religiosa no Rio de Janeiro colonial*. [em linha] <[www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos/dossie2.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos/dossie2.pdf)>.
- GERSON, Brasil, *História das Ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 2000.
- GODINHO, Vitorino Magalhães, «Portugal no começo do século XVI: instituições e economia. O relatório do veneziano Lunardo da Cà Masser». *Revista de História Económica e Social*. Lisboa, Sá da Costa editora, n° 4, Julho-Dezembro, 1979.

- GÓIS, Damião, *Crónica de D. Manuel*, Coimbra, 1926.
- Guia da arquitectura colonial neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- MUÑOZ, Francesc, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas, «Praça XV: quatro séculos de transformações». In CAVALCANTI, Lauro ed. lit., *Paço Imperial. Rio de Janeiro: Paço Imperial / MinCIPHAN*, 2005.
- ROSSA, Walter, «A cidade portuguesa». In, PEREIRA, Paulo ed. lit., *História da Arte Portuguesa*. Lisboa, Temas e Debates, 1996.vol.3,
- RYNGAERT, Jean Pierre, *Jogar, representar*. São Paulo, Cosacnaify, 2009.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques dos, «O Paço da cidade: biografia de um monumento». In CAVALCANTI, Lauro ed. lit., *Paço Imperial*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.
- SENOS, Nuno, *O Paço da Ribeira: 1501-1581*. Lisboa, Notícias Editorial, 2002.
- TEIXEIRA, Manuel; VALLA, Margarida, *O urbanismo português séculos XIII-XVIII Portugal-Brasil*. Lisboa, Livros Horizonte, 1999.
- TEIXEIRA, Milton de Mendonça, *Apostila andando pelo Rio — Praça Quinze de Novembro e arredores*. [em linha], <http://www.sindegtur.org.br/2006/arquivos/b8.pdf>,
- VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo, ed. lit., *Ordens Religiosas em Portugal. Das Origens a Trento — Guia Histórico*. Lisboa, Livros Horizonte, 2005.



## II PARTE



# BEADWORK AND MISSIONARY DICHOTOMIES IN THE COLONIAL CONTEXT OF THE EASTERN CAPE, SOUTH AFRICA

ANITRA NETTLETON, *University of the Witwatersrand Johannesburg*

LIEZA LOUW, *University of the Witwatersrand, Johannesburg*

In this paper we discuss the ways in which an art form, namely beadwork, which was inspired by and enabled through the colonisation of Southern Africa, subsequently lost and hidden from view, can be recovered through research, community engagement and film. We interrogate, against a backdrop of the history of a particular beadwork collection, made in the context of a mission station, how the impact of empire on one community allowed for this decline and fall of a modern indigenous form of creative expression.

In 1893 a missionary by the name of Frank Cornner joined the Anglican mission station of St Cuthberts at Tsolo, in the Eastern Cape, South Africa. A teacher, secretary and general administrator, Cornner was part of the «civilising» mission of church as a tool of empire within the colonies. The Anglican Church was the state church of the United Kingdom, with Queen Victoria at its head, and it had mission stations across Southern Africa. The conversion, education and civilization, of the 'natives' were the prime aims of colonial missionaries, and inevitably meant parting people from their own customs. At St Cuthbert's mission, the case study in question, Mpondomise, Mfengu and Mpondo converts were taught to read and write, encouraged to wear Christian clothing (ie Western dress) and given skills in crafts such as woodwork and various forms of needlework. Their own dress and customs were thereby discouraged and deprecated as primitive and unsuitable for polite society (Schofield nd, Callaway 1936).



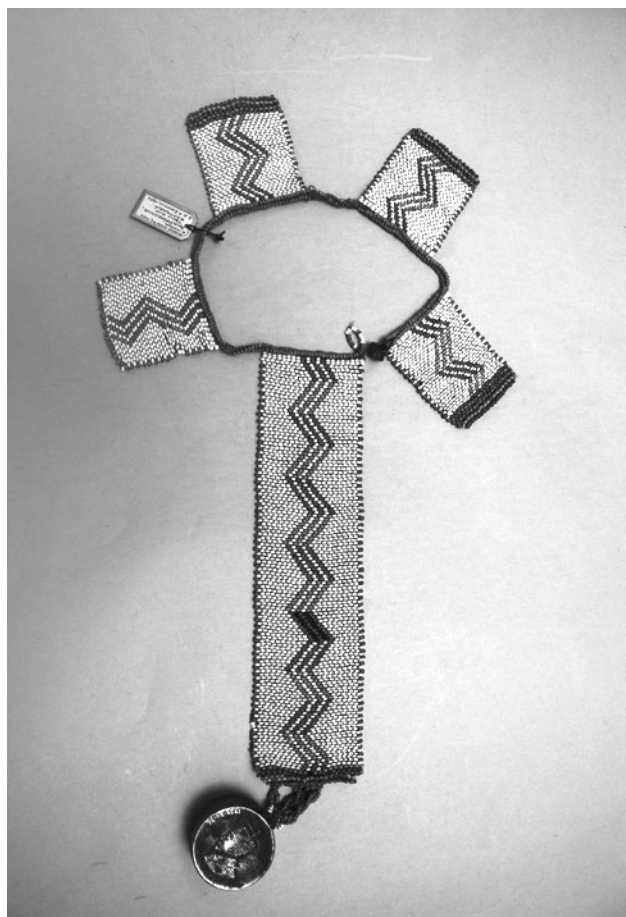


Fig. 1 — Artists's name unrecorded. Bead collar/necklace. Collected by Frank Cornner in Tsolo District before 1933. British Museum, London

Nevertheless Frank Cornner embarked on at least three decades of collecting and documenting beadwork produced by the Mpondomise people in the region of Tsolo, seeing in their wearing of these beadwork items a sign of the primitive and therefore understanding the beadwork as inevitably part of a dying tradition. The concern that the missionaries expressed about the disappearance of such traditions was tinged with regret, but this was a sign of a vague ambivalence that did not prevent their intervention and deliberate attempts to completely transform native life (Cornner cor-



Fig. 2 — Artist's name unrecorded. Bead collar/necklace. Collected by Frank Cornner in Tsolo District before 1923. Pitt Rivers Museum, Oxford.

response). That beadwork itself was a result of colonial intervention and the building of Empire in Southern Africa was an irony that the missionary agents of empire did not fully grasp.

The Mpondomise people, officially designated as Xhosa-speakers, were not part of the early conflicts with the English invaders who battled the Xhosa proper through the greater part of the 19<sup>th</sup> century. The Mpondomise were also far enough removed from the colonial settlement of Natal not to suffer incursions from that quarter either. Missionaries and traders nevertheless arrived in Mpondomise territory before Mpondomise were subjected to British rule in the 1880s. Yet, over the course of the 19<sup>th</sup> century European goods came into these territories with missionaries and traders, and beads and cotton sheeting were primary amongst those items. Working with the imported glass seed beads, needles and thread obtained from these sources Mpondomise women created a range of beadwork items of great beauty and ingenuity, ranging from distinctive necklaces to bags, aprons, girdles, anklets and bracelets, all of which were worn by men

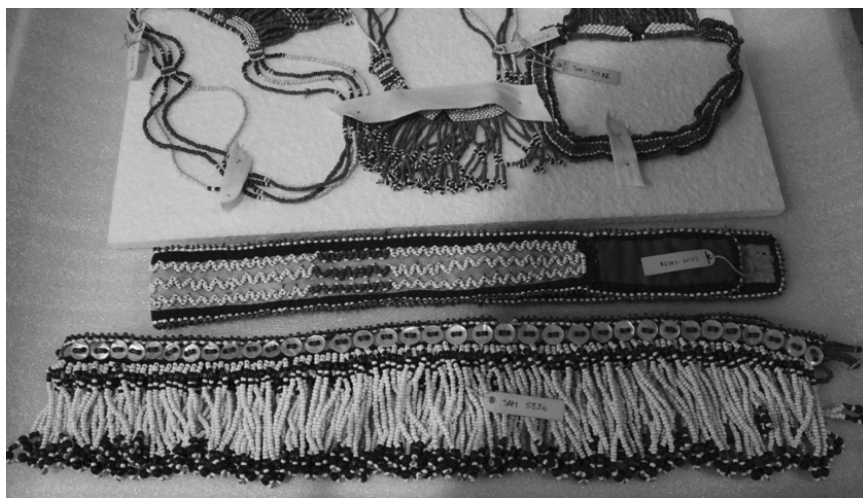


Fig. 3 — Artist's name unrecorded. Bead pieces in a drawer at the Iziko South African Museum. Collected by Frank Cornner in Tsolo District before 1935.

and women on festive occasions, and at different times of their lives (Figures 1-3). A photograph of local people attending Queen Vuctoria's jubilee celebrations at St Cuthbert's Mission in 1897 shows the degree to which native dress had adapted imported materials in order to present an image acceptable to the missionaries with their strong rules about what was permissible in the mission context (Figure 4). But this photograph also shows beadwork of the kind that was collected by Frank Cornner after his arrival at St Cuthbert's in that same year.

Cornner divided the beadwork he obtained from these people into four different collections, but all appear to have contained examples of the same kinds of items, each standing therefore as 'representative' of Mpondomise creativity and artistic production. These collections were deposited in 4 different places, The Pitt Rivers Museum in Oxford, the British Museum in London and the Society of St John the Evangelist in London, the religious order to which the priests at St Cuthbert's belonged. The fourth collection, in the Iziko South African Museum in Cape Town, was accompanied by a long-term correspondence between Cornner and Margaret Shaw, the keeper of Ethnology at the museum.



Fig. 4 — Photographer unrecorded. *Jubilee Dandies*. Black and white photograph. Archive of the Church of the Province of South Africa: Historical Papers Library of the University of the Witwatersrand CPSA AB894

Cornner's concern to document what he saw as a 'dying' tradition complemented Shaw's interest in documenting the material culture of local peoples. The Mpondomise tradition of beadwork that centred on Tsolo in fact only died away in the 1960s or 1970s. Beadwork had been rendered increasingly obsolete by the laws, and the propaganda of colonial agents and missionaries, who insisted on particular dress-code. These banned the display of flesh on which beadwork was commonly arrayed. Their negativity towards beadwork was reinforced later by school teachers and employers, in the name of civilization. With the aim of bringing people to be contributors to empire through work, 'native' dress was castigated as primitive and unsuitable for such new contexts. However, the photographic evidence provided in a number of glossy publications suggests that Mpondomise peoples continued to use beadwork of this kind for many years after Cornner deposited the last of his four collections in Cape Town in 1936.

The final death-blow to this form of creative production seems to have been dealt by increasing indigenisation of Christianity which often, but not always, produced even more virulent rejection of local traditions than had



Fig. 5 — Interior of St Cuthbert's Church, Tsolo. Photograph A. Nettleton. September 2014.

the Christian missionaries from abroad. Recent research in the vicinity of St Cuthbert's has turned up no evidence of a continuation of this tradition amongst older members of the community, let alone among those who were born after Cornner's death in 1965. While the stone church of St Cuthbert's built by the missionaries in 1912-14 has recently been celebrated for its centenary year, standing as a monument to both colonial presence and empire, the traditions of beadwork have been almost completely forgotten. Beadwork, once a site of memory, passed down from one generation to another had passed into the context of the museum, and thus the archive.

Pierre Nora argues that because of globalization «There are no longer sites of memory, because there are no longer real environments of memory». He sees a gulf widening between on the one hand «a memory without a past that ceaselessly reinvents tradition» and «memory constructed from sifted and sorted historical facts» (Nora 1989:7). We therefore, in considering the arts created by and then relegated to the archive, take cognisance



of Nora's argument that «modern memory is, above all, archival. It relies entirely on the materiality of the trace, the immediacy of the recording and the visibility of the image» (Nora (1989:9).

The archives of the Church of the Province of South Africa (Anglican) housed at the University of the Witwatersrand hold a fairly extensive written record of activities at St Cuthbert's. We have considerably expanded this archive through the addition of the correspondence between Cornner and ethnographer Margaret Shaw, and the letters written by Alethea Graham from Tsolo to her mother in Cambridge from the 1930s to the 1950s<sup>1</sup>. Although the exchange of letters between Cornner and Shaw reveal his extensive understanding of the beadwork forms, and Alethea Graham's letters point to the continuing collection of beadwork in the 1930s, neither provides a comprehensive understanding of how Cornner was perceived by the local community.

Against this background, on an initial research visit to St Cuthbert's in 2014, we attended a Sunday service there (figure 5) and met with the church officials, including Reverend Torcado Mkululeni Koloqa and eight nuns still attached to the parish. We also met ninety-two year old Mr Richard Madala who was born and educated at St Cuthbert's and who later returned to the mission station as a schoolteacher. Madala remembered Frank Cornner and his role as a lay missionary at the station. The intersection between Professor Nettleton's research on the beadwork and the fragments of living memory in evidence at St Cuthbert's enabled me (Louw) to envisage the possibility of deploying documentary film as a tool for further expansion of the archive.

In making the film, assigning primary importance to conducting and recording interviews with living respondents, was considered as a contribution to the supplemental expansion of the archive. This enabled Louw as a filmmaker to 'voice' selected aspects of a historical period relating to now forgotten artefacts housed in the archive. By tracking down participants

1 The Shaw/Cornner correspondence is housed in Iziko Museums' Centre for Historical Research, in Cape Town. The Alethea Graham archive is held in Girton College, Cambridge.

who were able to employ memory to recall aspects of the history, we are able to illuminate aspects of the found objects from St Cuthbert's— the photographs, texts, letter and collection of beadwork. We then combined these to construct a documentary film narrative that considers aspects of the contexts of production and collection of the beadwork. The documentary thus created a new interactional space between living social actors and forgotten histories of creative production. Following Michael Chanan's argument the film thus can be considered 'a strange new form of historical evidence' (2012: 257). In using physical traces of history (the archive) and the place where memories are stored (the psychic archive) Chanan argues, such films «reconstruct the historical as a symbolic domain where the viewer is invited to identify with the social situation of the social actors pictured therein» (2012: 268).

There are three sets of social actors that relate to the beadwork collection and are important for our film. The first set of actors constructed the archive. They include first missionaries like Cornner and museum personnel such as Margaret Shaw and her successors, keepers of colonial repositories of lost histories, including the beadwork collections now housed in different regions of the erstwhile Empire. The second set of actors is the congregants at St Cuthbert's: their voices as the descendants of the indigenous subjects who produced the artwork that was lost, still needed to be added. Through filming the interviews, they were all drawn into the process of recovery — as was be the third set of actors, the academic researchers and film-maker, who are nevertheless inescapably outsiders, part of a lingering colonial superstructure which includes the museums where the beadwork is kept.

To address some of the challenges outlined by Nora, Louw, with a small film crew, travelled to St Cuthbert's in December 2014 and recorded interviews with Richard Madala and other congregants at the church. As most of these Xhosa-speaking interviewees were born, raised and educated at the mission station, they were fluent in English and the interviews were conducted in that language. Their testimonies reflected on their experience of life at the mission station, including the convent, the church, the hospital. Some talked about the missionaries, especially those individuals whom

they thought played an important part during the missionary days. Issues that came to the fore included religious education, opportunities for vocational, agricultural and medical training created by the missionaries. The older congregants recalled the 'olden days' with tangible degrees of nostalgia. In light of the colonial project and the impact of mission stations on the traditional lifestyles of the Mpodomise, it is important to engage with these expressions of longing for colonial times in contemporary democratic South Africa. The documentary includes responses from participants that were often predictable, but the nostalgia implicit in others was less so.

Mr Madala's recollections of Frank Cornner and the bead collection include his remembering Frank Cornner's having planted fruit and vegetable gardens, the produce of which would be made available to the congregants on Sundays. He adds that

So many of the young congregants came to church because they knew they were going to get fruit from Mr. Cornner. Oh, he was a nice— what you call a gentleman, Mr Cornner (Interview December 2014).

Findiswa Somhlanhlo, much younger than Madala, who was her teacher in primary school at St Cuthbert's, also recalls Cornner and the fruit in the basins outside the church on Sundays, but tells of how, as youngsters, they would «go get it for ourselves» from the gardens. She recalls that Cornner would pretend to be angry and chase them shouting «*amasela egardinam*» meaning there are thieves in my garden' (Interview 2014). When asked about the Cornner bead collection, Somhlahlo recalled the red-blanketed people who 'are not around any more' as the beadwork makers. According to her, they were good at making beads and were often invited to practice their craft at the Mission. She continues that the missionaries bought the artefacts to assist the bead workers with the education of their children and to have food to eat (Interview 2014).

Madala recalled that there were locals who produced beadwork and that Cornner was fond of collecting the pieces. He mentions that Cornner intended to take the collections overseas and that there was no longer



any beadwork production in the area (Interview 2014). Many of these testimonies correspond closely with records in the written archive and the collections. Although the elders from St Cuthbert's remembered Cornner's collections and mentioned that they think he was collecting the work to take overseas, nobody knew what had become of the beadwork. In spite of the fact that one short article on the Cornner collection in Iziko had been published by Lindsay Hooper in the 1990s, nobody else seems to have been aware of its existence until Nettleton's research uncovered it again in 2010.

To address an element of the museum as colonial repository and the possible recovery process we filmed aspects of the collection still in South Africa. A cinematographer, Nettleton and Louw filmed at the Iziko Museum in Cape Town for two days. As part of the process Nettleton read relevant passages from the Cornner / Shaw letters housed at Iziko Museum.

For example in one of his letters to Margaret Shaw Cornner writes that

Beadwork is also getting very much scarcer, as Christians refuse to wear it, and the excessive cost of beads prohibits the reds, ( that is, the people who wore red ochre) from making new specimens on any large scale, and they were really only sold in times of scarcity — sacrificing their adornments for food.

Cornner in another letter comments on an old man's reluctance to hand over a collection to a museum for safekeeping and the response speaks to the realities of collecting objects for preservation in a colonial repository rather than in the hands of future generations:

Forty years ago the old man you told me about would have been a splendid opportunity to acquire native curios of a character and price impossible now to obtain, as so much of their primitive art has been buried with the owner. Cannot the old man be persuaded to hand them over the museum where they will be valued? At his death, his collection may get scattered and lost, with no one to value or appreciate what has been a joy to him?

Part of the process of contextualising the beadwork consisted in Nettleton's tracing of the history of beadwork in the region in the film interviews. She talks of the long tradition of bead-making using clay, shells and other natural materials. Glass beads were originally brought to the Eastern Cape by Portuguese traders, but she observes, the beadwork from St Cuthbert's used the tiniest glass beads that only came to South Africa towards the end of the eighteenth century. These were mainly from Italy and Czechoslovakia and they were imported in large numbers enabling complex beadwork. Nettleton has written elsewhere about the beadwork production at Tsolo, and recounts this information in the interviews.

She argues that Cornner obviously had a good eye for the skills and the quality of the beadwork 'They (the pieces he collected) weren't just put together any old how, they've been made by master bead workers' and hastily adds 'and bead mistresses' and that the majority of the artists were women' (Interview November 2015). As such the beadwork can be considered as prime examples of a colonial art form, one which is indigenised and to some extent a sign of resistance.

Interviews with Nettleton continued in Johannesburg in 2016 where we covered aspects of her research as set out in the first section of this paper as well as her interpretation of the interview findings from St Cuthbert's. Nettleton, having located the collections in Iziko, the British Museum and the Pitt Rivers Museum, has, however, not been able to locate and study the fourth collection, recorded by Cornner as having been lodged with the Society of St John the Baptist in London. She argues that one of the prime reasons why the beadwork was sent back to England was 'to show to the people who were giving money to the missions that that they were succeeding in transforming the natives from this primitive state to a more civilized state' (Interview January 2016).

Despite the beading tradition and other aspects of indigenous cultural practice having disappeared by the 1960s, many of our interviewees spoke with appreciation of the time of the white missionary presence. Their provision of schooling and skills training, agricultural endeavours and the hospital benefitted the community by providing skills for a successful transition

into a western-style modernity. However one should not interpret the longing as a yearning for the years of separate development that started under British colonial rule and was exacerbated under apartheid when the Anglican missionaries withdrew as the state intervened in education systems (Schofield nd). Their longing was rather expressed as a remembrance of the many opportunities available at the time of empire and the colonial condition. These opportunities were, however, built on the back of processes which both initially encouraged the production and wearing of beadwork, but ultimately saw to its demise.

Missionary and colonial attitudes to beadwork in their ambivalence, as we have shown, led to the separation of people from their invented tradition of bead-working using small glass seed-beads. Part of the problematic rejection of this tradition lies in the fact that beadwork was often worn as a sign of resistance to European rules about clothing, as argued by Nettleton (2013 and 2015), something quite foreign to Christian praxis at the mission station today. The turn to documentary film has enabled us to take an initial, short version of the filmed interviews back to St Cuthberts where its screening in the Church raised a great deal of interest in the history of the mission. We plan to take the full version back, which will enable the present inhabitants to see images of the beadwork art pieces that are deposited in the museum collections.

There are further plans afoot by players from government, the Anglican Church, academics and the congregants in the region to use the mission station as a model nodal point for of rural development. These projects could have the potential to create educational opportunities in deep rural, mostly underdeveloped areas. Using this model may well present opportunities to reflect on historical, ancestral origins, the impact of colonial occupation and a reconsideration of the artefacts which remain in places still inaccessible to the descendants of the original artists.

BIBLIOGRAPHY

- CALLAWAY, Godfrey. *Building for God in Africa*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1936.
- CHANAN, M. *The Politics of Documentary*, London, BFI, 2007.
- CORNNER F. *Correspondence with Margaret Shaw*, Iziko South African Museum/ Historical Research Centre, 1935-48.
- GRAHAM, A. Girton, *Correspondence between Alethea Graham and Aelfrida Graham*, College Archive, Cambridge University, GCPP, Graham A1,1936-1939.
- NETTLETON, A. *Jubilee Dandies: Collecting Beadwork in Tsolo*, Eastern Cape, In *African Arts*, 2013.
- NETTLETON, A. *Of severed heads and snuff boxes: «survivance» and beaded bodies in the Eastern Cape 1897-1924*. *African Arts*, 2014.
- NORA, P. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. In *Memory and Counter-Memory*, 1989.
- SCHOFIELD, John M. *Saint Cuthbert's Mission: An Historical Sketch*. Unpublished Typescript. Archive of the Church of the Province of South Africa: Historical Papers Library of the University of the Witwatersrand CPSA AB894, nd.



# MODES OF RELATION: POWER AND PORTUGUESE IMPERIAL PAINTING

MARIA JOÃO CASTRO, CHAM, FCSH-UNL<sup>1</sup>

The Portuguese have a small country as their cradle  
and the whole world as their grave.

Fr. António Vieira

Without the Empire, Portugal is not Portugal.

Carlos Selvagem

Ever since the time of the Portuguese Discoveries, justification has been sought for the link between the search for imperial greatness and the essence of the national soul but it was only in the 20<sup>th</sup> century that this relationship became politically defined and widely divulged, translating into an effective relation between art and power.

If it was the persistence of an idea of a humanist and civilising mission that formed the ideological basis for the Afro-Asian-American empire, it was the dictatorship that emerged after 28 May 1926 that built the foundations for a Portuguese overseas policy, undivided and indivisible, stretching 'from the Minho to Timor'.

In 1930, even before the *Estado Novo* was constitutionally enshrined, the Colonial Act<sup>2</sup> was drawn up and later re-published when the 1933 Constitution came into force. With this Act the group of overseas territories the Portuguese possessed became known as the Portuguese

<sup>1</sup> This article had the support of CHAM (FCSH/NOVA-UAc), through the strategic projected sponsored by FCT (UID/HIS/04666/2013).

<sup>2</sup> Decreto n.º 18 570 de 8 de julho de 1930, published in the *Diário do Governo* n.º 156, I Série. Online at: <https://dre.pt/application/dir/pdfgratis/1930/07/15600.pdf> (accessed on 1.8.2016).

Colonial Empire. This name reflected the centralising nature of the government of Oliveira Salazar (1889-1970), reinforcing the role of Portugal's historical right to possess, colonise and civilise. In general terms, this Act ushered in a new period in Portuguese colonial administration — its imperial and nationalist phase — which would stay in effect until 1951. These years of imperial mystique, regulated by the Act and reiterated in the speeches and actions of Armindo Monteiro, Minister for the Colonies between 1931 and 1935, reflected the international policies of the various totalitarian states of Europe, subject to the tension that forced them to legitimate their colonies in the face of growing pressure from western public opinion.

This mythification of the empire in the period between the two World Wars was shared by other countries (Great Britain, France, Holland and Belgium), but in the case of Portugal there was a sacralisation of the empire capable of firmly seeding within the minds of the Portuguese people an ancestral, and therefore legitimate, idea of ownership. Given this logic, each of the political periods of the *Estado Novo* corresponded to one form of 'reading' of the work of Gilberto Freyre.<sup>3</sup> The model of economic development used in the colonies was based on the mere exploitation of natural resources and African labour through forced work and compulsory crops, all for the benefit and in the interest of the metropole and the European settlers. Besides, the imperial stance taken by Salazar's regime made a point of maintaining the rigid opposition between 'civilised' and 'primitive' peoples which rendered the idea of cultural reciprocity impossible. In fact, the only aspect of Freyre's thought and his Lusotropicalism that merited the applause of the regime's colonialists in the years between 1930 and 1940 relates to his confirmation of the Portuguese people's special aptitude for

3 Gilberto Freyre (1900-1987), the Brazilian sociologist, was the author of the theory of Lusotropicalism which in general terms claimed that the Portuguese had a special capacity to adapt to the tropics (the overseas colonies), not out of any political or economic interest but from an inborn and creative empathy. According to Freyre, this aptitude of the Portuguese to relate to tropical lands and peoples was the result of their own hybrid ethnic origin and from their long contact with both Moors and Jews in the Iberian Peninsula in the first centuries of nationhood. It was manifested primarily through miscegenation and cultural interpenetration.

colonisation. However, in the 1950s the picture changed when Lusotropicalism became incorporated and adapted into the official discourse.

The post-war period proved to be an unusual time for Portugal as it was the only European country to maintain its colonial empire intact. However, the winds of change that were being felt all over Europe after 1945 in relation to decolonisation made it increasingly difficult for Portugal to justify its position with regard to its empire. The principle of self-determination for colonised peoples was enshrined in the Charter of the United Nations (1945) and in the Universal Declaration of Human Rights (1948) where it was declared to be an indisputable right. The United Nations began to insist that the colonial powers had an obligation to prepare the territories they administered for independence and self-government in the near future. It was, therefore, in this context that the anti-colonialist movement was born and consolidated and led to the start of the decolonisation process, first in Asia and then in Africa.<sup>4</sup>

Portugal tried to find arguments to legitimate maintaining the status quo in her colonies and with this in mind felt pressured into making changes to the legislation. Given this situation, in 1951, within the ambit of a revision of the Constitution, the President of the Council presented a proposal to revoke the Colonial Act, thereby ushering in a new political orientation which would be approved in 1953 as the *Lei Orgânica do Ultramar Português* [Organic Law for the Portuguese Overseas Territories].<sup>5</sup> This introduced some changes in terminology, the main one being to replace the term 'colonies' by 'overseas provinces'. The 'shift' by Salazar's government to adopt Freyre's Lusotropicalism more completely in order to defend its image as a multiracial country also dates from the time the 1953 law was approved.<sup>6</sup> So as not to introduce anything novel, one result of this

4 Indonesia in 1946, India and Ceylon in 1947, Burma in 1948, Morocco, Tunisia and Sudan in 1956, the Gold Coast (Ghana) in 1957. This made the anti-imperialist struggle universal, later proved by the numerous Pan-African, Pan-Arab and Pan-Asian congresses held.

5 Lei n.º 2.066 de 27 de junho de 1953.

6 Whether by coincidence or not, two months after national unity was declared in the 1951 Constitution, Gilberto Freyre arrived in Lisbon in August at the invitation of the Minister for the Overseas Territories, Sarmiento Rodrigues (1899-1979). He said his aim was to travel around the overseas



slight alteration was that it provided a basis for the following year's reform. Thus in 1954 the *Estatuto dos Indígenas das províncias da Guiné, Angola e Moçambique* [The Status of the Indigenous Peoples of the provinces of Guinea, Angola and Mozambique]<sup>7</sup> was promulgated.

Consequently, as from the mid-1950s the Minister for Foreign Affairs tried to indoctrinate Portuguese diplomats in Lusotropicalism with the aim of furnishing them with tools that could validate Portugal's presence in Africa, India, Macau and Timor.<sup>8</sup> This 'appropriation' of Freyre's ideas by the regime can be accounted for as a way to promote its international policy and to provide grounds to support its official discourse aimed at external consumption. This could have been because Portugal's entry into the United Nations in 1955 obliged it to do so or because of the accusations voiced by anti-colonialists who began to make themselves heard within international diplomatic circles.<sup>9</sup>

In interviews given to the foreign press in the 1960s, Salazar himself argued in line with Freyre's theory of Lusotropicalism to justify Portugal's remaining on the African continent,<sup>10</sup> but the times that were to come

territories. It was during this trip that the Brazilian sociologist would use the expression 'Luso-tropical' for the first time to characterise how the Portuguese adapted to the tropics.

7 *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*, approved by Decreto-lei n.º 39666 de 20 de maio de 1954. However, discrimination in the other overseas territories would only end in 1961 with the abolition of the indigenous status. Decreto-lei n.º 43893, de 6.9.1961. Online at <https://dre.pt/application/file/180951> (accessed on 1.8.2016).

8 In 1955, Adriano Moreira introduced Lusotropicalism in the study program of his course entitled 'Política Ultramarina' [Overseas Policy] in the second year of the graduate course *Altos Estudos Ultramarinos* [Advanced Overseas Studies] at the *Instituto Superior de Estudos Ultramarinos* [Higher Institute of Overseas Studies] (later the *Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina* [Higher Institute of Social Sciences and Overseas Policy]). The influence of the Lusotropical idea on Adriano Moreira's initiatives would also serve as an incentive to organise two congresses of 'Portuguese Communities in the World', both held at the Lisbon Geographical Society (1964 and 1967), as well as to prompt the creation of the *Academia Internacional da Cultura Portuguesa* [International Academy of Portuguese Culture] in 1964.

9 It is in this context that the Portuguese presence at the International Exhibition of Brussels in 1958 should be understood, and in the related work (published by the event's Portuguese Committee) numerous references to the Lusotropical doctrine may be found. *Portugal: Oito séculos de história ao serviço da valorização do homem e da aproximação dos povos* [Portugal: Eight centuries of history in the service of enhancing Man's worth and bringing peoples closer together].

10 *Life Magazine*, N.º 45, and the weekly newspaper *U.S. News and World Report* of 9 June, both published in New York and dated 1962.

would be different. In 1960 the United Nations demanded that Portugal rid herself of her colonial empire<sup>11</sup> while in 1961 Salazar's regime had to face a series of political difficulties directly related to the overseas situation — the hijacking of the passenger liner *Santa Maria* by Henrique Galvão (January), the attempt to release prisoners from jails in Luanda (February), the massacres orchestrated by the Union of the Peoples of Angola (UPA - União dos Povos de Angola) in the north of Angola, the military coup by General Botelho Moniz (March), the occupation of Goa, Daman and Diu by the Indian Union (December) and the outbreak of war in Angola. All of these events led the President of the Council to invite Adriano Moreira (1922- ) to become Minister for the Overseas Provinces. He accepted and took office in April 1961. Immediately a series of reforms were proposed including abolition of the indigenous status.<sup>12</sup> This attempt at relaxing segregationist policies clearly pointed to progressive autonomy and wider administrative decentralisation for the overseas territories. However, this led to Adriano Moreira's removal in 1962, thus extinguishing any hope for progressive colonial autonomy. This signalled the end of the inspiration gleaned from Freyre's Lusotropicalism although Marcelo Caetano (1906-1980) did leave the door open in the 1971 revision of the Constitution. However, by then it was too late for any dialogue between the metropole and independence movements owing to the advanced state of the colonial war.

In the political configuration outlined above, colonial art was not forgotten although it was only acknowledged and encouraged when it became necessary to legitimate the overseas empire in the international sphere, which happened from the 1930s on. Consequently, it may be said that before the mid-20<sup>th</sup> century there were no empire painters, or artists interested in spreading knowledge of the overseas provinces. All that existed

11 See Adriano Moreira <http://ensina.rtp.pt/artigo/onu-contra-colonialismo-portugues/> (accessed on 7.10.2016)

12 Following the same directive, at the beginning of February 1962, Decreto-lei N.º 44171, de 1-2-1962, was promulgated. This established free entry and residence rights for Portuguese citizens in any part of the national territory. Until then, Portuguese people who had wanted to emigrate to the colonies were obliged to have a '*carta de chamada*', or letter of invitation, proving they had a job guaranteed or adequate means of subsistence.

were a few pictorial notes which showed a sporadic interest in the theme although these were restricted to a painted view of History that was the outcome not of any effective experience but of an image.

This being so, and as the present study deals with Portuguese imperial and colonial painting in the contemporary age, we must begin by mentioning that at the end of the 18<sup>th</sup> century the pioneering pictorial perspective of Francisco Vieira Portuense (1765-1805) encapsulated for the first time a distinctive treatment of imperial aggrandisement. The pioneering activity of this artist is linked to the fact that he was one of the first painters to experience travelling on a European scale, wandering as he did between Lisbon, Rome, Prussia, Austria and England, thus becoming the most widely travelled Portuguese artist of his time. Sponsored by Englishmen from Porto and by British *Grand Touristes* in Italy, Vieira Portuense lived in and knew the Old Continent that had just been through and emerged from the French Revolution. This did not prevent him discovering the great works of the past and becoming acquainted with the most important artists who were his contemporaries. Acknowledging himself to be a truly European artist, he produced numerous travel notebooks and albums which show an attitude in consonance with the spirit of the age. These allow us access to his way of thinking about the historical moment which he would later encapsulate in a type of painting that enables us to perceive this. The series of small pictures he painted to illustrate the cantos of Luís de Camões' *Os Lusíadas* [The Lusiads] are revealing: *Battle of the Island of Mozambique*,<sup>13</sup> *Vasco da Gama disembarking on the Isle of Love* and *Emissaries from Gama before the King of Melinde*. Painted between 1798 and 1801, they show a form of painting that is restrained and without excess, and they possess a founding feature: the mythological fable that had prevailed among his predecessors was no longer important but instead heroic acts were. This reflects a maturity that was a result of his observation of the different pictorial universes he encountered among the private collections

13 For a detailed genealogy of the plastic arts in Luís de Camões, see B. Xavier Coutinho, *Camões e as artes plásticas. Subsídios para uma iconografia camoniana*, 2 vol., Figueirinhas, Porto, 1948.

he visited. This awareness of a shared European culture was the primary element that influenced him when he began a painting and, even if it did not yet have a colonial stamp, it at least bore a relation to other imperial narratives of the Old Continent.

The first few decades of the 19<sup>th</sup> century brought us Domingos António de Sequeira (1768-1837), considered to be the painter who, in aesthetic terms, led the transition from Neoclassicism to Romanticism in Portugal. His patriotic allegories reflect his intense experience of the political upheavals of the time — he was successively a supporter of the French invasion army, the English alliance, the Liberal revolution and the Constitutional Charter before going into exile in France following the Absolutist counter-revolution. At the Louvre Salon he exhibited *The Death of Camões*,<sup>14</sup> the first painting to usher in Portuguese Romanticism.

Francisco Metrass (1825-1861), the most widely travelled artist of his generation, also produced paintings with a significant historical theme. His *Camões in the grotto in Macau*, bought by the king, Dom Fernando (1816-1885), and believed to be a self-portrait, is full of symbolism and evokes the isolation and solitude that both Camões and Metrass experienced. Moreover, as Maria Aires Silveira writes:

Camões and the slave Jau are represented in a scenic space, constructed by grotto elements and maritime references. The painting falls within the imagery of the Romantic hero where the representation of the poet of the Lusitanian epic, melancholic and infected with a moral pessimism and despair in human abilities, seems to coincide both physically and spiritually with that of the painter. The choice of a suffering Camões turns it into an emblem signalling the intellectual path followed by Portuguese Romanticism that had first been announced by Domingos António Sequeira and which finds its literary support in Almeida Garrett. In fact,

14 This painting earned him a gold medal at the 1824 *Salon*. It was subsequently lost in Brazil but a charcoal and white chalk drawing on paper, a sketch for the painting, can be seen at the National Museum of Ancient Art in Lisbon.

the theme carries a dual inspiration: if Camões drinks in the springs of Classical Antiquity, then Metrass plunges into the antiquity of his 16<sup>th</sup> century Patria. In this work the dramatic quality is linked to the chromatic tones of deep brown in which the illuminated face of Camões stands out. The warrior-poet rests from his crusade, his sword at his feet, his quill suspended. The two figures are reflecting; Camões looks fixedly at the horizon while the slave stares at the ground, perhaps reminding us of the words of the poet: ‘Amorous Malays and valiant Javanese/ all will be subject to the Portuguese.’ (*The Lusiads*).<sup>15</sup>

Continuing with the topic of the theme of Camões (one of the most beloved themes of Portuguese Romanticism), we should mention António Manuel da Fonseca (1796-1890), a painter who in 1861 painted *Camões reading the Lusiads to Dom Sebastian*. We should also note that at the Camões Centenary Exhibition, held in 1880 at the Crystal Palace in Porto, the same artist repeated his emphasis on the poet of *The Lusiads* but this time in *Camões invoking the Tágides*. There are also other works by him with the same motif such as *The Landing of Vasco da Gama in Calicut* and *The Landing of the Portuguese Sailors on the Isle of Love*.

On a separate note it is important to mention Miguel Ângelo Lupi (1826-1883),<sup>16</sup> a teacher of drawing on the ‘Painting of History’ course at the Academy of Fine Arts in Lisbon. This is because of his unfinished canvas *The Negroes of Serpa Pinto*, or *The Negress Mariana and the Negro Catraio*, (c. 1879), a work that given the theme portrayed — two Angolan slaves who served Alexandre de Serpa Pinto (1846-1900) on his travels through the African continent — is a rare example of a colonial experience truly lived (and not just imagined). Between 1851 and 1853 Lupi lived in

15 Online at: <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/47/artist> (accessed on 22.11.2016). English translation by Vanessa Boutefeu.

16 He was a state scholar in Rome (1860-63) and visited Paris in 1864. He took part in the ‘Promotora’ salons at the *Sociedade Nacional de Belas Artes* in Lisbon (1863-68) and in various exhibitions abroad: the Fine Arts Exhibition in Madrid (1<sup>st</sup> class medal, 1871), in London (1868), in the *Paris Salon* (1866, 1867, 1875), in the Universal Exhibition held in Paris (1878) and in Rio de Janeiro (1879).

Luanda where he worked for the Treasury of the Province of Angola and he left behind works with a clear colonial stamp but which, according to Diogo de Macedo (1889-1959), «have gone missing and of which there is no news».<sup>17</sup> It is worth adding here that the way in which the characters are portrayed obeys Academy rules, but the same cannot be said of the abstract background, which is atypical for the time. This type of gender painting contrasts with his 1880 history painting *Departure of Vasco da Gama for India*. An artist's study for this work exists and was exhibited at the Camões Exhibition held at the Crystal Palace in Porto and also at the Lisbon Geographical Society.

Another artist who deserves a mention for his pen and ink drawings done during the Public Works Expedition to Mozambique in 1876 is Isaías Newton (1838-1921), a disciple of Lupi and Tomás da Anunciação (1821-1879). Throughout the journey, Newton was concerned with recording part of the colonial landscape. He later reproduced these landscapes in *Occidente*,<sup>18</sup> a magazine he collaborated on, as well as taking part in exhibitions<sup>19</sup> and winning various prizes.<sup>20</sup>

Likewise, it is important to remember the name of Veloso Salgado (1864-1945) whose oil painting entitled *Vasco da Gama before the Zamorin of Calicut* is an outstanding example of his work. This picture won the gold medal in the painting competition organised in 1898 for the 'Commemo-

17 Diogo de Macedo «Um Álbum de desenhos sobre Angola» in *O Mundo português*, n.º1, Ano XIII, IIª série, 1946, pp.17-21.

18 *Occidente*, 21.10.1881, n.p.

19 Triennial Exhibition of the Academia Real de Belas Artes, Lisboa (1856); Sociedade Promotora de Belas Artes, Lisboa (1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1870, 1872, 1874, 1876, 1884 and 1887); 10th Triennial Exhibition of the Academia Portuense de Belas Artes, Porto (1869); International Exhibition of Madrid (1871); Fine Arts Exhibition of the Associação Industrial Portuguesa, Lisboa (1888); the Grémio Artístico, Lisboa (1891, 1892, 1893, 1894 and 1896); Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (1903 and 1905). He also exhibited with João Ribeiro Cristino at the Salon of the «Ilustração Portuguesa», Lisbon (1918).

20 1856 — 1st Medal — Academia Real de Belas-Artes, Lisboa; 1863 — 2nd Medal — Sociedade Promotora de Belas Artes, Lisboa; 1865 — 1st Medal — Sociedade Promotora de Belas Artes, Lisboa; 1867 — Honorable Mention — Sociedade Promotora de Belas Artes, Lisboa; — 2nd Medal — Sociedade Promotora de Belas Artes, Lisboa; — 2nd Medal — Sociedade Promotora de Belas Artes; 1868 — Gold Medal — Academia Real de Belas-Artes. José Júlio Barbosa de Moraes Sarmento Archive, Coimbra.

rations of the Fourth Centenary of the Discovery of the Sea Route to India.<sup>21</sup>

From outside the borders of the Empire but showing a vision that was a result of Brazil's independence in 1822, we find João Ribeiro Cristino da Silva (1858-1948), the son of the painter Cristino da Silva (1829-1877). Based on his experiences in Brazil (in the state of Pará), he captured many of the local landscapes as can be seen in his oil painting *Site of Marco da Légua*, a canvas exhibited at the *Sociedade Nacional de Belas Artes* [National Society for Fine Arts].<sup>21</sup>

The examples cited above, however, merely punctuate the work of these artists without being a recurrent theme in their pictorial legacy. Moreover, these references (with the exception of Lupi) show them to be but part of an idealised painting of History, the objective of which was to aggrandise through the plastic medium the mythic nature of the empire, which was imagined and bore no relation to geographical, anthropological or ethnographic reality.

This absence of empire painters was noted at the beginning of the 20<sup>th</sup> century when various voices demanded the presence of artists in the overseas territories who would be able to transpose into the plastic arts images of both the landscape and indigenous societies. One of these voices was that of Diogo de Macedo who, in various articles, called for ethnographic and artistic collections to be increased as well as for the creation of a Museum of Colonial Art. He also encouraged artists to travel to the colonies with a view to capturing the atmospheres and nuances of the natural and cultural landscape. Macedo even said that they should stay

... as long as possible in each region, gathering all that is picturesque, typical, artistic and historical, recording on canvas, in albums or in clay, the landscape, (...) singular individuals, the movements and the expressions of every action, researching legends, superstitions and mysteries, etc, etc.<sup>22</sup>

21 *Arquitectura* Revista Mensal, Ano IV, n.º 19, julho 1931, p. 64.

22 Letter from Diogo de Macedo addressed to Augusto Cunha on the subject of the organisation of cruises to the overseas territories by the *Mundo Português* magazine, in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, 1935, n.p.

However, this objective would only be fully achieved from the 1930s on when it became necessary to show the empire to the Portuguese public and to legitimate it abroad, a subject for another reflection.





# POST-COLONIAL ART IN THE EUROPEAN CONTEXT: WANGECHI MUTU'S COLLAGES AS AN EXAMPLE

ELENA KOROWIN, *University for Arts and Design Karlsruhe*

## INTRODUCING A DIVINE COMEDY IN THE AFRICAN LANDSCAPE

In 2014 the Museum of Modern Art (MMK) in Frankfurt, Germany presented the exhibition *The Divine Comedy: Heaven, Hell, Purgatory Revisited by Contemporary African Artists*. This exhibition is the catalyst for the current issues of post-colonial art in the European context addressed in this paper. Therefore, it will serve as an introduction to the matter of, and basically the problem with, the re-colonization of African artists. In doing so, it will lead to a closer look at the work of a single contemporary artist namely Wangechi Mutu from Kenya, now residing in New York. This paper ultimately marks the beginning of a long-term research project concerning the European reception of non-European artists.

*The Divine Comedy: Heaven, Hell, Purgatory Revisited by Contemporary African Artists* presented contemporary African art from various countries in manifold media and gathered them together under the literary themes of Dante Alighieri's early 14<sup>th</sup> century epic Italian poem, a work which scrutinizes theological, philosophical, and moral issues. The curator Simon Njami used this preeminent European canon to frame a kaleidoscopic collection of African art. This is currently a fashionable gesture for curators; it's typical for large group exhibitions to be founded on a return to grand narratives or illustrious questions. In this case, the grand narrative — one of the most famous European epics — is illustrated by contemporary African art, art which is, in a sense, subjected to the European

themes of Dante's work, a work which originally had nothing to do with Africa. With this view the curatorial concept comes across like a brand of re-colonization, one that pre-determines the significance of contemporary African art. Add the fact that Njami is Swiss born with Cameroonian roots and the issue becomes even more intricate.

The MMK's organizers stated their motivation for the exhibition concept in this way:

Against the background of the many Africa-related exhibitions of the past years, the MMK perceives the need to investigate the significance of African art not only in the post-colonial context but also with regard to aesthetics. The exhibition will accordingly not be limited to historical or political depictions; on the contrary, it will set its sights on poetry and art as expressive means of conveying and communicating the unspoken. The exhibition concept transports the universal issues of the Divine Comedy, an incunabula of European literature, into the present and places them in a transnational contemporary context.<sup>1</sup>

This statement shows the paradox moment of this project: the focal point should be on the aesthetics but the title of the exhibition is an ideological premise. Stressing the universality of its issues has the effect of defending the relevance of a European incunabula apropos African art. In effect, it is unnecessary and perhaps obsolete to frame a transnational contemporary context in this way. We don't need grand European narratives to understand the aesthetics of African art. Aesthetics are communicated through the senses, not through applying our own cultural heritage — which perhaps has nothing to do with the piece — upon the artwork. The piece already has its own loaded cultural contexts. By excluding the post-colonial discourse but framing the exhibited African art with a European canon, the Swiss curator ideologically re-colonized the map of contemporary African

<sup>1</sup> [http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2014/exhibition-details/article/die\\_goettliche\\_komoedie/?no\\_cache=1&cHash=3569dfc20f78fab9f69e5ff2ab5doa21](http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2014/exhibition-details/article/die_goettliche_komoedie/?no_cache=1&cHash=3569dfc20f78fab9f69e5ff2ab5doa21) (14.10.2016)

art. The conclusion infers that the aesthetics of this exhibition, without the post-colonial discourse or other theoretical discourse for that matter, essentially lacks the effective force on the viewer. This brings us back to the aforementioned concerns and the evident issues of the representation of art from former colonies in Europe.

Surely it's more complicated to summarize the different artistic positions of a group exhibition into one curatorial statement, but this problem reflex of comparison also afflicts solo exhibitions and individual artists. The reception of individual contemporary artists from former African colonies can provide detailed information about how tightly bound the neo-colonial thinking is overall. There is enough distance to decolonization and the post-colonial trend to take a closer look at how the reception of artists from former colonies has developed over the last three decades. In a global networking world, one could expect that the reception to art is based on the interest of the work and not necessarily on the significance placed on the artist's origin or a comparison thereto. However, it seems that the biography of an artist is most always relevant in media reports, within art specialists' discourse, and in turn among the public viewers as well. And oftentimes origin of non-European artists regulates art reception more so than biography. But can origin or biography — both that of the artist and viewer — be separated from the significance of the work itself? Should they be separated? And how fine is the line between them?

Typically when viewing European art, the perception of the work itself and the questions it evokes precedes the discussion of the artist's origin or biography; in the case of artists from former colonies in particular, this discussion is reversed. There are many artists aware of this fact and their handling of this kind of commentary is worth investigating, especially since some artists from former colonies feel that post-colonial studies are obsolete today. The overall sentiment is that globalization has opened up the opportunity for overcoming the problems of a divided world, especially in the arts. The post-colonial theory has been criticized for not only articulating reasons and opinions from a Western standpoint, but also for imposing them on former colonial populations. Still, at the same time,

many researchers and intellectuals from these former colonies appropriated the theory and were highly recognized in Europe and North America for their efforts in the post-colonial field. And this turn of events is obvious in the art world as well. We see artists from former colonies using the stories of their origin to produce malleable art which easily enters and circulates in the European and American art markets. Such works deal with the colonial history of the artist's homeland or use a particular, exotically charged formal language. However, there is a problem with this kind of artistic production and discourse: In effect it's a kind of re-colonization of the artists from former colonies, a re-colonization executed by the artists themselves through their production of complaisant art works and exonerated by curators, critics, and the media reception. There are manifold ways to elaborate this critique; in this shorter paper the aim is to present typical works from one African artist in order to call attention to how the work is actually utilizing post-colonial expectations without actually intending to revitalize it.

#### WANGECHI MUTU AND AMBIVALENCES

Bizarre and beautiful — these two words are often used in reaction to the work of Wangechi Mutu. She is considered one of the most important contemporary African artists today. The works of the New York based artist born in Kenya in 1972 demonstrates a variety of techniques, from assemblage and collage to video and installation. For the purposes of this research, the focal point will be on Mutu's collages because they build the main body of her work and are the springboard for her artistic career.

Cut-out images and scraps from motorcycle magazines, natural history or traveler's magazines, and pornographic and fashion magazines are reassembled into wounded and fragmented female bodies on a transparent surface. These collages were first recognized in the United States in the early 2000s, and since then the artist has had numerous exhibitions worldwide — 2010 Berlin, New York, Brussels, 2012 Baden-Baden, Montreal,

2013 Sydney, 2014 London, 2015 Venice, 2016 Santa Fe. Mutu places focus on the black female body by staging women in sexual poses, reassembling and reconfiguring their long fingernails, high heels, and hairstyles with collaged clippings of shiny motorcycles parts or parts of carnivores like hyenas. In doing so Mutu intends to challenge the viewer's visual habits. Her collage technique has been compared to paintings by the Italian mannerist master Giuseppe Arcimboldo, who is best known for his creation of imaginative heads made entirely of objects such as fruits, vegetables, plants, tree roots, meat or sea creatures. The formalistic idea behind these representations is also meant to bemuse the viewer's perceptive habits; however, these works are visual riddles. In Arcimboldo's time, riddles — consisting of a harmless moment of confusion — were very popular, and his paintings spawned questions like, what is painted on the canvas; what does it consists of; what does that mean? On the other hand, Arcimboldo also uses his objects to characterize the person portrayed. In doing so he depicts the close connection that a person has with particular objects, both natural and artificial. His paintings often criticize the wealthy 16th century Italian upper-class, making them appear ridiculous — a joke by the great illusionist master.<sup>2</sup> Mutu neither wishes to present a riddle nor is her representation of women a joke. Her approach is to exaggerate clichés, to provoke the stereotype thinking by using very strong pictorial arguments. Compiling conglomerates, she collects male stereotype fetishes —sex (pornography), violence (wild animals, carnivores), machines and action (motorcycles) —and forms a compilation of signs meant to touch the viewer through their quantity.

According to Okwui Enwezor and Chika Okeke Ogulu in their programmatic overview *Contemporary African art since the 1980s*, «Mutu's work... is less about ethnographic figurations and their morbid obsessions on the naked black body. While some of her most iconic works splice and suture that body into anthropomorphic distortions and displays of fantastic and

2 DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, University of Chicago Press, 2009, p. 259.

carnal excess, one serious point of concern in all her work is the relationship between violence and voyeurism.»<sup>3</sup> But are violence and voyeurism not a great part of ethnographic and colonial obsessions? Is a distorted body and carnal excess not the physical result of colonial trauma? How can they be separated from each other?

Curators and art historians often also converge Mutu's work with the German Dada artist Hannah Höch and her photomontages from the 1920s. In Höch's series *Aus einem ethnographischen Museum/From an Ethnographic Museum* (1924-1934) she combines magazine clippings showing exotic art works and masks with faces or body parts of contemporary white women from the 1920s. Her pictorially grotesque rhetoric is unifying clear contrasts: black and white, humans and objects, identity and alterity. The hybrid character of Höch's photomontages is underlined by questioning the idea of the modern female; still an important source for postcolonial and gender discussions today. Although Mutu's work is often compared to Höch's binary collages, Mutu herself has a problem with the twofold contrastive character of Höch's work, and therefore, believes her own collages to open up more intricate interpretations. «The idea of clear-cut binaries — African/European, archaic/modern, religion/pornography — I've never really believed in that. I'm interested in powerful images that strike chords embedded deep in the reservoirs of our subconscious.»<sup>4</sup> However, although Enwezor and Mutu focus on the principal features of violence and voyeurism, the main issue concerning both Höch and Mutu's work — whether it's the intended or unintended focal point — is the image of «the other». And «the other» automatically yields an «us and them» concept and ultimately a binary system.

Therefore, when Enwezor criticizes Höch's work and declares that the work of the young African artist is more accurately addressing the media's image of African art than Höch, there is perhaps cause for pause. Let's break

3 ENWEZOR, Okwui, OKELE OGULU, Chika, *Contemporary African Art since 1980*, Damiani, 2009, p. 48.

4 FIRSTENBERG, Lauri, quoted in: STIEF, Angela, *Images of Triumph and Transgression*, in: *Wangechi Mutu: In Whose Image?*, Verlag für moderne Kunst, 2009, p.15.

this down. Firstly, in combination with her questions about the female role, Höch also wished to make a critique about the flood of so-called *Negerplastik*, or African sculptures in the European art market during the 1920s.<sup>5</sup> Höch is without a doubt one of the first European female artists to deal critically with the mass media's image production of the primitive and the modern. Enwezor makes his critique this way:

Höch's work in many ways was implicated in the pictorial amnesia fundamental to European reception and consumption of African objects and images as belonging to the category of fetish and non-human. Moreover, her formally elegant montages corresponded to modernism's appropriation of the formal attributes of African sculpture while pointedly ignoring the existence of their makers.<sup>6</sup>

In this case, one could think that because of Wangechi Mutu's more technically complex collages — a formal difference to Höch's work — that she is better able to address and confront the issues of the media's portrayal of Africa, its people and a whole system of hybridity as established by Homi K. Bhabha. In this case, Mutu's work is so manifold in technique and details that it is almost impossible to survey in total. However, perhaps that is precisely why the work doesn't necessarily clearly address that issue: the technical composition is so saturated with images that this particular meaning gets lost among all the other significances. In this case, the technical complexity does not necessarily lead to a complex nor otherwise original meaning.

Still, there are more commonalities than oppugnancies between the collages of the two artists, particularly in the way they address binary concepts. For instance, Mutu's *Ark Collection* (2006) is a demonstration of two different presentations of «the other», or as the curator Angela Stief explains, the series presents a «twofold exploitation of the dark-skinned

5 BURMEISTER, Ralf, *Ars Una oder die Einheit von Differentem*, in: *Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*, Scheidegger & Spieß Zürich, 2016, p. 186-188.

6 ENWEZOR, Okwui, *Weird Beauty*, in: *Wangechi Mutu. My dirty little Heaven*, Hatje Cantz, 2010, p. 30.





Fig. 1 — Installation view of *Ark Collection* 2006 (Detail), Wangechi Mutu. *This Undreamed Descend*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2012, © Michael Belogour, Wwangechi Mutu Studio, New York.

female body».<sup>7</sup> First, it should be mentioned that the *Ark Collection* is set in reference to the biblical story of Noah's Ark. Stief stresses that Mutu presents the collages in arrangements of 16 pairs, alluding to Genesis<sup>8</sup>, and thereby represents twofold stereotypes of animal-like creatures of the Ark. In this way this collage series is a planned exaggeration of various levels of stereotypes, however, it does not present a resolution. In other words, it is merely a repetition of already existing images of «the other» and a representation of ethnographic material for, essentially, the Western or white viewer respectively. Examining the series farther still, we must take a look at the technical aspect of the work.

Using photographs from Carol Beckwith's and Angela Fisher's book of postcards *Women of the African Ark* (2002) as a lofty stereotype of the native African woman, Mutu collages it with clippings of pornographic magazine pictures of black females in over sexualized poses. In the collages the postcards and pornographic magazine clippings are set in relation to each other so that they seem to become one in the same thing. The image is the same body from the postcards, but it's overlapped with different surfaces from the clippings, thereby presenting numerous tangled binaries. Mutu comments on her series as such:

7 STIEF, 2009, p.15.

8 STIEF, 2009, p.15.



Fig. 2 — Installation view of *Ark Collection* 2006, Wangechi Mutu. *This Undreamed Descend*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2012, © Michael Belogour, Wwangechi Mutu Studio, New York.

I take these two images and I shove them together, because they are both as loud and pathetic and misguided as the other. My idea with the two images was to create a conversation that would never occur, but actually to me is very related. That one exaggerated representation of us is the same as the other exaggeration and that the two can live together formally in these arts is my way of relating them and giving them a final resting space.<sup>9</sup>

This resting space is four black vitrines making the collages look like objects from an ethnographic collection. For example, Mutu splices the image and reassembles it with different parts so that it appears like a surrealistic landscape, ultimately creating a landscape of predominantly white desires for black females. The presentation clearly shows the opposed and exaggerated black female stereotypes in a form of ethnographic material, but by doing so the artist stresses the view of «the other» without adding

9 Rumbidzai Maweni in conversation with Wangechi Mutu, 11. January 2008, as quoted in: *ibid.*

a conversion. In her *Rainbow Series* (1994-96) Candice Breitz's photo clipping collages succeed in opening up a different conversation. Breitz's work is also reminiscent of Höch's collages, but their coolness and wit strikes the viewer, and there is no declamatory or hyperbolic gesture in the critical grotesqueness like in Mutu's. The composition of sparingly used material presents a clear composition of the image thereby giving the viewer the opportunity to question the logic of these images; i.e., the transformation of content occurs. The opulence and decorative character of Mutu's collages doesn't have a clear element; they give the viewer perhaps more aesthetic pleasure, but a striking metamorphosis is lacking. Another example: Breitz's *Ghost Series* (1994-96) are based on a similar iconographic material as Mutu's *Ark Collection*. Breitz uses typical tourist postcards of native Africans, the kinds that circulate primarily in a white tourist market, and whiten out the bodies to erase almost every hint of race and gender. The artist violates the picture fully aware of the invisible power and privilege that come with being white, visualizing the absurdity, unfairness, and violation that can be enacted by whiteness. This significance is stressed and stays in the image through the act of visible manipulation, whereas Mutu simply reassembles the available stereotype and shows a kind of mind map, or in other words, the subconscious image of a violent white subject. Essentially, the collection is a repetition and exaggeration of clichés and stereotypes, which seems to be the main instrument for Wangechi Mutu's work, but repetition does not erase nor redeem, it merely emphasizes.

#### A WEIRD BEAUTY

A similar concept is used in Mutu's single collages. Aesthetically and dramatically overfed and overwhelmed by the collages' kitschy surfaces, the viewer is often confronted with naked, black figures that have been fragmented by animal skin or fantastical coloring. «Intertwined» (2003) shows two female bodies standing in sexual poses underneath hanging lianas. Their skin is an unreal color; the figure to the right is completely naked and



Fig. 3 — Installation view of *Ark Humming* 2010, Wangechi Mutu. *This Undreamed Descend*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2012, © Michael Belogour, Wwangechi Mutu Studio, New York.

has ornamental details on her body; the other is wearing what seems to be snakeskin tights and a brassiere. Their heads are the heads of hunting dogs, making the two creatures look even more savage. The bodies and heads are intertwined and the figures both hold what looks like a piece of cloth or a liana vine in their mouths. Wangechi Mutu describes this image as follows: «When I made the decision to put the hunting dog heads on them it was such a milestone. A moment when I decided to make African women like animals. I wanted to pay homage to mythology and the use of animals as a way of understanding human behavior, but also how women are depicted like animals.»<sup>10</sup> However, this animalistic depiction of African women is overused, a visual illustration of outsiders' — mainly white outsiders' — desire, fantasy, and representation that has clichéd Africans for centuries. By illustrating this she is merely pointing a finger at existing stereotypes,

<sup>10</sup> REES, Lucy, Interview with WangechiMutu, July, 2 2013 (<https://lucyreesartdotcom.wordpress.com/2013/07/22/wangechi-mutu/> 12.10.2016).

exaggerating them in the composition and through the usage of material in her art work, but at best, Mutu is reinforcing the viewer's typical expectations of what African art should be: bizarre and beautiful, savage and opulent. A weird beauty. But what does this beauty mean? These women with their animal heads look like dominant «stray» females who subvert their stereotypical «primitive» demeanor with a powerful presence, poised to pounce on the viewer. Here post-colonial theory and the gender discourse are colliding in a body of work. The main concern is if this is really working in the way Mutu presents it in her collages. Let's take a look at another of her collages.

Mutu's formal language is direct and ruthless, aesthetic and glamorous. The large collage «Humming» (2010) shows a dark-skinned woman in profile standing in front of an over-sized exotic flower with numerous sprawling tentacles that look like snakes. The plant seems large and powerful enough to swallow humans — crooked legs hang out of its exuberantly grown parts — but the woman is unconcerned and even undisturbed by the monstrous plant and massive mosquitoes swarming around her. Standing in high grass she is holding a part of the dangerous flower, her collaged eye looking at the viewer, her gaze is full of disgust. Her body is collaged in different surfaces and material like the flower itself. The tentacles and different parts of the plant seem to grow her. She appears more a part of the wild savage nature than a victim of it — a kind of proud warrior of her environment. So once again, by bringing beauty, disgust and violence together, Mutu summarizes the way African art is expected to look. The images she uses and the way they are arranged, equates the stereotype of the African continent. In her collages Mutu provides the European viewer with an ambiguous image of the beauty of an African woman — the other — and feeds the typical imagination that Westerners have of Africa in general. Enwezor is of the opinion that, «This weird beauty that successfully displaces the stereotype by releasing it from rigidity, from fixity.»<sup>11</sup> But unfortunately, it does not replace it, it describes it. In the post-colonial

11 ENWEZOR, *Weird Beauty*, in: Wangechi Mutu. *My dirty little Heaven*, Hatje Cantz, 2010, p. 30.

space the prejudices about Africa and its society have changed and are now dominated by romanticism and abjection. Wangechi Mutu illustrates these prejudices perfectly, but she does not transform them; there is no surplus. Her installations look like a weird cabinet of curiosities, showing disgusting objects in a beautiful cover. Mutu digs into the subconscious of the colonial subject and the Western viewer is perhaps ambivalent about being attracted by this exotic beauty and repelled by its abjection at the same time. In the same way that she uses stereotypes to produce her art, Mutu is simultaneously serving a particular public, one that is expecting African art to look «African». This is one of the reasons for her success.

There are other artists, whose reception in the internationally relevant art market has also evolved under the same circumstances. Today's globalized art world has enabled artists to participate in international art shows and business, and still at the same time artists from former colonies are tagged with the history of their origin. Some, like Mutu, will admit that this is their strategy for success: «That very Christian-puritanical, nationally and historically schizophrenic, beautiful Kenya of my past proved to be the perfect carcass which to pick at and understand myself and the culturally fractured world around me.»<sup>12</sup> It's important to consider that many artists, curators, and other producers of cultural material work with fragments and memories, but it's also vital to remember that the trap of re-colonization exists and that it can lead a Western audience to expect that any African artist will deliver African art, which is quite a narrow-minded expectation at that. Of course this is not the case, but unfortunately, this expectation is continually maintained through the repetition of art and critical reviews which tend to mix up origin and biography with the work even if it is not part of the artist's intentions. Often in so doing, it shapes the aesthetic language and sets preconceived notions about what kind of issues an African artist has to work with. This can be seen not only in the media coverage of most any African group exhibition or solo show but also in the title choices for these projects. Group exhibition titles tend to

12 MUTU, Wangechi, in: STIEF, 2009, p. 41.

be loud and snappy, which opens up a Pandora's box of prejudicial problems in and of itself. When organizing such a show, specific questions must be considered: What is the significance of only uniting African artists in this exhibition? What is the larger point and benefit of doing so? How can these works be communicated in this presentation and what conceptual foundation lies underneath this presentation? Asking these questions and carefully analyzing the answers should undoubtedly help to avoid a re-colonization of cultural representatives from former colonies.

## BIBLIOGRAPHY

BURMEISTER, Ralf, *Ars Una oder die Einheit von Differentem*, in: *Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*, Scheidegger & Spiess Zürich, 2016.

DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, University of Chicago Press, 2009.

ENWEZOR, Okwui, OKELE OGULU, Chika, *Contemporary African Art since 1980*, Damiani, 2009.

ENWEZOR, Okwui, *Weird Beauty*, in: *Wangechi Mutu. My dirty little Heaven*, Hatje Cantz, 2010.

STIEF, Angela, *Images of Triumph and Transgression*, in: *Wangechi Mutu: In Whose Image?*, Verlag für moderne Kunst, 2009.

## Websites:

[http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2014/exhibition-details/article/die\\_goettliche\\_komoedie/?no\\_cache=1&cHash=3569dfc2of78fab9f69e5ff2ab5doa21](http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2014/exhibition-details/article/die_goettliche_komoedie/?no_cache=1&cHash=3569dfc2of78fab9f69e5ff2ab5doa21) (14.10.2016).

REES, Lucy, Interview with Wangechi Mutu, July, 2 2013 (<https://lucyreesartdot-com.wordpress.com/2013/07/22/wangechi-mutu/> 12.10.2016)

# THE REPRESENTATION OF COLONIAL ART IN THE METROPOLIS

## CREATING COMPETING SPACES FOR INDIAN ART: MIMETIC RIVALRY AND COLLECTING NETWORKS IN BRITAIN AND INDIA

NATASHA EATON, *University College London*

### PRELUDE: THE POWER OF COLONIAL ‘RUBBISH’

This paper explores the category of colonial rubbish in relation to collecting practices in 19<sup>th</sup>-century Britain and India. It proposes that Protestant (in particular non-conformist) missionary activity and the English East India Company (EIC) constructed a new understanding of Hindu artefacts through the lens of rubbish and what Latour and Weibel term ‘iconoclash’.<sup>1</sup> Just as rubbish acts as a median category which enables objects to be revalued as worthwhile or worthless (an old chair from a skip to the antique store and back again), iconoclash is a median term between iconophilia and iconophobia. When taken together, I suggest that these can be highly productive lenses for viewing the contested, volatile status of Hindu images in 19<sup>th</sup>-century collections and how they entered markets. This is to question what a market is. Not the 18<sup>th</sup>-century mercantilist world (explored by Wolfram Schmidgen) of the mercantile fetish —but supposedly relinquished idols i.e. religious artefacts collected by EIC officials and non-evangelical missionaries. These were sometimes nodal points of convergence as these oft-opposed collecting practices converged over certain types of art objects.

Were these objects becoming mere souvenirs or specimens, or as sensationalist ‘horrible idols’, emptied of all their ritualistic and artistic powers

1 Bruno Latour and Peter Weibel (eds.) *Iconoclash* (2000).



through their transference out of temple, processional or archaeological contexts? Or as the embodiment of colonial ideas of rubbish and iconoclasm were they in fact able to generate all sorts of new or renewed powers?

The residual, covert category of rubbish may facilitate the transformation of things into either transient or obdurate objects of value but it also signifies as a form of danger.<sup>2</sup> As Michael Thompson, Gay Hawkins and Stephen Muecke propose, the category of rubbish is critical to the creation and destruction of value.<sup>3</sup> Social envy involves *invidious distinction* which goes beyond merely the ownership of desired objects to privilege the ability to be wasteful with them. To be wasteful is a competitive achievement; the desire to possess is a desire to make waste. What results is not so much *gaspillage* (the logical priority of destruction outlined by Georges Bataille in his discussion of non-productive expenditure — *dépense*) as a theory of rubbish which is central to the construction of colonial value.<sup>4</sup> Rubbish is the condition of possibility for any re-evaluation of things that might have become either extremely valuable or useless.<sup>5</sup>

Iconoclasm I argue produces its own form of idolatry which plays out ‘the naïve belief in others’ naïve beliefs’ where to break the idol is to preserve, perhaps even to activate it —literally in colonial museums.<sup>6</sup> Conversion bears within itself the possibility of a subversion of secular power.<sup>7</sup> It is no coincidence that the rise of dissension in Britain intersected with the pastoral, militant and I would suggest the neglected *artistic* agenda of

2 Michael Thompson, *Rubbish Theory: The creation and destruction of value*, Oxford: Oxford University Press, 1979.

3 Thompson, *Rubbish theory*; Gay Hawkins and Stephen Muecke, *Culture and Waste* (2002); Hawkins, *The ethics of waste* (2006).

4 Georges Bataille, *The Accursed Shore*, New York: Zone, 1990.

5 Bruno Latour, *Pandora's Hope* (1998); Alfred Gell, *Art and Agency* (1998).

6 Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the reality of Social Studies*, Cambridge MA: Harvard, 1998, chapter 9, p.290. For missionary visual culture see Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, material culture and colonialism in the Pacific*, Cambridge MA: Harvard, 1991; Annie Coombes, *Reinventing Africa* (1994), which deal with Polynesia and Africa. For late 19<sup>th</sup>-century Australian missionaries in Africa see Kate Brittlebank ‘Anthropology, fine arts and missionaries’, *Journal of the history of collections*, April, 2007.

7 Gauri Viswanathan, *Outside the fold: Conversion, modernity and belief*, New Jersey: Princeton, 1998.

non-congregational evangelicals in India.<sup>8</sup> Both missionaries and colonial officials employed an uneven rhetoric of both idolatry and iconoclasm by which they attempted to justify the collecting of Hindu art objects. In effect they activated practices of the ‘iconoclasm’.

#### FROM ENLIGHTENMENT ETHNOGRAPHY TO THE PROLIFERATION OF IDOLATRIES

As a discourse ‘idolatry’ was radically reinvented by Enlightenment thinkers intent on debunking absolutism and misinformed Christian superstition.<sup>9</sup> Voltaire’s *Philosophical Dictionary* dismisses idolatry as a false concept lacking analytical value; it is ‘an insult, a term of outrage’.<sup>10</sup> His argument is accompanied by a theory of how superstition and idolatry emerged historically in the context of a wider monotheistic consensus which embraced most civilizations. All religions sprang from the natural and universal human awareness that there is a superior power which ignorant people worship in a figurative manner; in many cultures this led to a dual system which combined popular polytheistic worship through images with elite philosophical monotheism.<sup>11</sup> In contrast with early theologians — St Paul and St Augustine’s abstract concept of idolatry used to solve some of the ambiguities of original biblical formulation, late eighteenth-century writers — including scholars and antiquarians (Charles Dupuis, d’Hancarville, Townley, Payne Knight and Friedrich Schlegel) in addition to colonial Orientalists (Sir William Jones, Charles Wilkins and

8 The London Missionary Society was founded in 1795; its first overseas mission was to Tahiti in 1796. See Susan Thorne, ‘Protestant ethics and the spirit of imperialism: British Congregationalists and the London Missionary Society, 1795-1925’, PhD University of Michigan, 1990.

9 See for instance James Mill’s *History of British India* — which claims that an idol performs like a ruler and worshippers as servants — thus transferring the terminology of oriental despotism to renewed interest in a discourse of idolatry.

10 Voltaire, *Philosophical Dictionary*, London: Penguin, 1975, pp.25-56.

11 Joan-Pau Rubies, ‘Theology, ethnography and the historicization of idolatry’, *Journal of the History of Ideas*, 67.4 October 2006; special issue on Idolatry.

Edward Moor) encountered a range of ancient and contemporary faiths which they believed to be based on or concerned with idolatry.<sup>12</sup>

In dispute with Company officials who denied coevalness to Hindu practices (frozen in time; a museum of mankind), early nineteenth-century missionaries wrote relentlessly about what they perceived to be the excessive proliferation of Hindu gods as metonymic of cultural degeneration. According to London Missionary Society reverend Joseph Mullins, 'Hindu idolatry has been sinking lower and lower. It has grown more debased in its number of gods ... The older images of gods and goddesses have something of manly beauty but what image can be more ugly than Jugganaut or more ridiculously contemptible than Dakhini Roy?'.<sup>13</sup> Unlike Company officials who acquired Hindu images through theft, gift, prize or looting, missionaries collecting entailed a rhetoric of legitimization — a theory of rubbish and of extraction of the sacred from places they themselves could not enter (shrines, temples, elite homes). Getting hold of images was the most convincing form of material evidence of conversion. As such they signified as rarities whose *incomplete secularization* generated a heightened fascination on their transferral to London.<sup>14</sup>

12 Charles Dupuis, *Origine de tous les cultes ou religion universelle*, 7 volumes, Paris, 1794-95; P.F. d'Hancarville, *Recherches sur l'origine, l'esprit et le progress des arts de la Grece*, 2 volumes, London, 1785; Richard Payne Knight, *A discourse on the worship of Priapus*, London, 1786; William Jones, 'On the gods of Greece, Italy and India', *Asiatic Researches*, 1 1788; Charles Wilkins, *Bhagavat-Gita*, London, 1785; Edward Moor *The Hindu Pantheon*, London, 1800; Friedrich Schlegel, *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, 1808; see Chen Tzoref-Ashkenazi, 'India and identity of Europe: The case of Friedrich Schlegel', *Journal of the history of ideas*, 2006 67.4 pp.713-725. For Townley see his archive in the British Museum; TY/14/101/1-9; TY/14/104; TY/104/105; TY11/14/121.

13 Joseph Mullins, *London and Calcutta compared in their heathenism*, London, 1868, p.123. See also Reverend M.A.Sharing, *Thirty years at Varanasi*, pp.118-119: 'Idolatry is a charm, a fascination to the Hindu. It is the air he breathes. It is the food of his soul. He is subdued, enslaved, befooled by it ... [Idolatry] ensnares the depraved heart, coils around it like a serpent, transfixes it with its deadly fangs and finally strangles it to death'.

14 See for instance the case of Reverend John Danish missionary at Tranqbar who gave 5 drawings of Hindu bronzes to the Society for the Promotion of Christian knowledge in London. Rev Whitfield gave an address on them at the Society of Antiquities in 1797 claiming that 'they are doubtless genuine idols which have actually been used in the purposes of the heathen worship and are very rarely procured by Christians'; see Scrapbook of Society of Antiquities, no date.

Homi Bhabha suggests that the paradox of this partial diffusion of Christianity exposes the inability of European knowledge systems to reproduce in the colony.<sup>15</sup> In his thesis, British forms of knowledge and power have a fatal flaw in that they cannot be successfully translated to a subject population denied the possibility of modern individualism. And this is not just about forms of political representation; it extended also to conversion. Evangelicals like Charles Grant believed that Christianity had to function as a form of policing; as control it brought out the pastoral dimensions of governmentality. Pastoral care could be made to work with the political model of despotism: free subjects had no space here in relation to the overarching ruling/converting figure. As opposed the emphasis on civil society and monetary/commodity monopolies on circulation in the Company's discourse on trade, conversion stressed the flock, education and conversion as its species of political economy. Bhabha uses conversion as a device for thinking about the question of agency in relation to ambivalence, mimicry, sly civility and the limits of western systems of representation. In this project of despotic-pastoral Christianity unfolds a space for potential resistance to missionary discourse: bibles become fetishes or snuff paper and images (whether Protestant or Hindu) assume an *unheimlich* even magical agency. The anxiety expressed about a bible becoming rubbish is mirrored by idols becoming partially valuable in new, unpredictable ways after conversion. The kind of fear in the museum catalogues and the fiction I discuss shows that colonialists believed in the partial intransigence of these objects; their refusal to become what Nicholas Thomas has termed 'converted artefacts'.<sup>16</sup>

15 Homi K.Bhabha, 'Signs taken for wonders,' in Bhabha, *The Location of Culture* London: Routledge, 1994, pp.87-96.

16 Thomas, *Entangled objects*, p.56.

## IDOL CHAMBER: THE EAST INDIA COMPANY'S MUSEUM

While Prakash, Guha-Thakurta and Mark Elliott argue that the educational agenda of colonial museums failed to translate to India, as it became enmeshed with spectacle, superstition and illegibility, I suggest that the ethic of the wonder house also informed the display tactics of the Oriental Repository in London.<sup>17</sup> In the early 19<sup>th</sup> century, as techniques of observation became increasingly fluid, mobile and abstracted from any founding site or referent, they kick-started a reactionary desire for immersion into a range of spectacles — mesmerism, panoramas, magic lantern shows, dioramas, phantasmagorias and ambitious museum displays of non-western artefacts.<sup>18</sup> Given this public demand for novelty, immersion and disorientation, few of these forms of entertainment lasted more than a few decades. I propose that the Oriental Repository became entangled in this regime of the ephemeral. Its *ad hoc* collections, illegibility and later its homeless status not only unveil a culture of now forgotten museums but it also indicates a profound ambivalence concerning the display and classification of Indian artefacts.

Against the grain of Tony Bennett's analysis of the exhibitionary complex as an archipelago of museums whose object lessons operated through both spectacle and education, the Company's Oriental Repository lacked the registers of didacticism and pleasure.<sup>19</sup> Criticised for its lack of access, pokey library, the directors' unwillingness to accommodate visitors, the absence of a catalogue<sup>20</sup> and the motley, unlabelled display of artefacts, the

17 Tapati Guha-Thakurta, *Monuments, objects, histories*, New York: Columbia, 2004, chapter one; Gyan Prakash, *Another Reason: Science and the imagination of modern India*, Delhi: Oxford, 1998, chapter one; Mark Elliott, 'Behind the scenes at the magic house: An ethnography of the Indian museum, Calcutta', D.Phil University of Cambridge, 2003.

18 Jonathan Crary, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*, London: MIT 1990; Oliver Grau, *Virtual art: From illusion to immersion*, Cambridge MA: MIT, 2003.

19 Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, London, 1995.

20 Samuel Paulby offered to compile a catalogue for the Repository in May 1846 which would be illustrated with woodcuts and lithographs which was opposed by H.H. Wilson for being too expensive; L/F/2/123 Finance and Home Committee December 1843.

Museum was condemned by contemporaries as ‘filthier than a tavern’<sup>21</sup> Embittered former employee Peter Gordon, who had relentlessly petitioned the Company after being wrongly imprisoned in India, returned to London to publish and re-publish an inflammatory pamphlet exposing the degradation of the Library-Museum space and the Directors’ insolent management.<sup>22</sup> A few years later in March 1841, the *East India Magazine* condemned its ‘very deserted appearance’, where has ‘virtually sealed up ... the most valuable oriental collection in the world ... The people of India pay for this library which belongs to them’.<sup>23</sup>

Focussing on the natural history and cartography of the geographical areas it wanted to conquer and document (most critically Ceylon and Java), the Repository acted more as a centre for governmental calculation than as an exhibition for public instruction/amusement. Apart from a Babylonian stone (rumoured to be from the Tower of Babel); a tessellated Roman floor discovered in London, it emphasised objects of trade — especially natural history specimen from Java which had recently been captured from the Dutch.<sup>24</sup> It expanded networks of economic, political and cultural importance which ranged from Botanical Gardens in the West Indies and Bhopal, near Calcutta to a range of private and public archives — most importantly that of Charles Stuart and Edward Moor.<sup>25</sup>

A keen amateur excavator, Moor visited Ellora and Elephanta as well as commissioning and buying paintings and sculptures in local *bazaars*. About 10% of the images in the *Pantheon* include objects then housed in the Company’s Museum. Moor commissioned Royal Academician Moses Houghton Junior to engrave what he dubbed 105 ‘portraits’ of sculptures

21 *East India Magazine*, March 21, 1841.

22 Peter Gordon, *The Oriental Repository at the India House*, London, 1835.

23 *East India Magazine*, March 21, 1841 — this point that India owns this collection is made several times in the article. Captain Gowan complained to the Company that the Repository lacked the access of other institutions such as the British Museum; ‘the public benefited as little by the Library and the Museum almost as if they had no existence’; quoted in Raymond Head, *Indian Museum*, London, 1982 p.27.

24 *The Indian Museum and the department of the reporter on the products of India*, (London, 1864); *Old Humphrey’s Walks in London and its neighbourhood*, 1843; E.H.Nolan, *Illustrated history of the British Empire: India and the East*, vol.1.

25 For Charles Stuart see Richard Davis, *Lives of Indian images*, Delhi, 1997 chapter five.

and paintings large scale but rigidly schematic — including several zinc images of Siva, Durga and Buddha which Wilkins had ordered to be made by Hindu craftsmen at Benares.<sup>26</sup> Alongside Moor's bequest, the Oriental Repository accepted donations of Hindu images from Samuel Davis, Sir Joseph Banks, Lt Col. William Franklin, Charles Cockerell and Jonathan Duncan.<sup>27</sup> By the 1840s, the Repository's display included 25 images including 5 representations of Surya, 2 of Kali, 2 of Siva and 8 Buddhas — the last is perhaps unsurprising given the Company's preoccupation with largely Buddhist Java and Sumatra. Consigned to a section of the unpublished hand list dubbed 'miscellaneous museum', these objects (many of which had been confined to the attic) were displayed in the museum on either side of the fireplace alongside a sizeable collection of Buddhist artefacts, a portrait of the Qajar ruler of Iran Fath Ali Shah, China drawings and a bird's eye view of Agra Fort by a 'native painter'.<sup>28</sup>

In 1855 architect James Wyatt remodelled the East India House's tea sale room as an extension to the Repository— the effect being an fantastic, orientalist space which visitors imagined to be like entering a 'Hindu temple'.<sup>29</sup> Ironically, then its scalloped arches, courtyard-like layout and marble ornamentation are far closer to mid 17<sup>th</sup>-century palatial or funerary Mughal-Islamic architecture coupled with Gothick proportions and ornament. Following the collapse of the Company in 1858 the Repository was dissolved and its site requisitioned by Parliament.<sup>30</sup> Objects of intrinsic

26 Moor's collection was sold anonymously in 1838 as 'the entire and interesting collection of Hindu, Burmese antiquities, the property of a well known collector', at S. Leigh Sotheby, June 9. The catalogue is arranged by deities with special focus on Durga, Siva and Vishnu; no buyers' names are recorded. In 1940 Mrs A G Moor donated a metal plaque of Virabhadra, from the southern Deccan (reproduced in the Hindu Pantheon) to the British Museum.

27 Ms Eur D562/33, *Hand list of artifacts in the Oriental Repository*.

28 *The Penny Magazine*, 1841. Sculptures were removed from the attic in 1837 and 2 years later 3 small rooms from the Surveyor's Office were subsumed into the Library and Repository. In 1845 the Pay Office was also integrated into the museum to display fossils, the howdah of Durjan Sal and Colin MacKenzie's collection of Indian sculptures.

29 See Raymond Head, *India Museum*, London, 1982, p.45.

30 The Museum was remodeled in 1855 following the Paris Expositionelle. According to *The Times* April 7, 'the new collection contains some monumental and artistic records of the progress of the British Empire in the East but its principal object is to illustrate the productive resources of India and to give

value or the rubbish of a bankrupted system, the Company's collections remained in storage for 11 years until, as part of the subsequent governmental reform of imperial administration, they were shifted between temporary locations in London. In its first transient home, Fife House, Whitehall visitors complained that its disrupted taxonomy in 'a maze of sky-lit chambers and passages'<sup>31</sup> was 'grievously muddled'; Hindu images crammed into cases 'or treated as if they were 'valueless'.<sup>32</sup> Lying discarded in the grounds were some of the most celebrated pieces of Buddhist sculpture (literally as rubbish)—a series of reliefs from Amarvarti. Excavated by Colonel MacKenzie in the 1810s several of the sculptures landed up in the Indian Museum, Calcutta, the Madras Museum or as decorative spolia in Robertson Square, Masulipatam.<sup>33</sup> The *stupa* fragments that were shipped to London became known as the 'Elliot Marbles' by an appreciative metropolitan press: 'a more interesting collection of sculpture does not exist and many of them will bear favourable comparison with the Elgin Marbles ... in beauty of design while they greatly exceed them in finish and careful execution'.<sup>34</sup> An extensive review of James Fergusson's *Tree and the Serpent* (a publication which relied heavily on iconographic analysis of these sculptures,) proposed that the Elliot Marbles be studied 'more minutely for ethnological purposes' — the book's many photographs must be supplemented by physiognomic studies which would trace the racial origins of the gods/persons depicted.

This ethnographic turn provided the *raison d'être* of the Repository in the twenty years after the Company's collapse. Now open far more frequently, it had received 42,545 visitors in less than two years. The Working

information about the life, manners, the arts and industry of its inhabitants. The first gallery included models of races and tools, as well as models of the tomb of Ranjit Singh and a sepoy encampment.

31 *The Times*, May 5 1874.

32 *The Art Journal*, 1861. See also *The Oriental*, vol.1 1873 p.320 for criticism of its cramped arrangement in 8 rooms: 'There is no catalogue and it would be impossible to use it if there were — there is no intelligible arrangement ... mixed up in hopeless confusion ... The whole is a puzzle which only the expert can see'.

33 Guha-Thakurta, *Monuments, objects, histories* chapter one.

34 *The Illustrated London News*, August 3, 1861, p.125.



Men's Club and the Institute Union requested extended opening hours for 'very great service to citizens as a means of industrial instruction as also of rousing their taste and of stimulating intellectual inquiry and research'.<sup>35</sup> Under the directorship of Forbes Watson, the Repository funded the publication of his ambitious photographic series *The Peoples of India*, which acted as miniaturized, indexical supplement to the museum's reorganization of its collections.<sup>36</sup> Watson filled the principal room at Fife House with life-size clay models of 'every tribe in North India, Cabul and Tibet' accompanied by photographs and electrotype casts of hands, faces and feet by the Schlegelweit brothers — as well by some of the Amarvarti marbles.

In addition to this attempted ethnographic coherence, Watson formulated more ambitious plans for an Imperial Institute into which the Repository would be subsumed: 'A museum is an object lesson on a large scale, but the best arranged museum is only an object without the lesson unless systematic care be taken to explain its contents'.<sup>37</sup> His project to reposition the Repository within a network of governmental activities focussed on 'ocular demonstration'<sup>38</sup> (exhibitions, public lectures, the training of civil servants and for 'the influence of the Institute on the natives of India'<sup>39</sup> through racial, economic and historical taxonomies) came to nothing: the British Museum and the South Kensington Museum carved up its collections between them.

#### MISSIONARY ACCUSATIONS OF BRITISH IDOLATRY

The Repository's emphasis on physiognomic ethnography was vehemently opposed by Christian missionaries who complained that the science of

35 OIOC L/F/2/367 April 1870; see Head, *Indian Museum* for more details; pp.130-135. In 1845 the visitor figures were 20,610.

36 Watson also printed 2000 copies of a catalogue to the museum (@ 6 pence).

37 James Forbes Watson, *On the establishment in connection with the India Museum and Library of an Indian Institute*, London, 1874, p.7.

38 Watson, *On the establishment in connection with the Indian Museum and library*, p.8.

39 Watson, *On the establishment in connection with the Indian Museum and library*, pp.32ff.

phrenology endorsed the wretched hierarchy of heathenism. They condemned what they perceived to be the absence of *critical distance* in the Repository's exhibitionary ethic which the London Missionary Society's Museum aimed to correct.

The perceived ambiguities and *dissimulation* in Company policy towards Hinduism climaxes several times— perhaps most strangely in the case of a Bengali goddess. In 1818 a group of Calcutta Brahmins prophesied the arrival of the Islamic pir/Hindu cholera goddess allied to Kali known to Muslims as *Ola Bebee* (lady of the flux) or as *Olai-Candi* by Hindus. Priests encouraged local communities to donate money and cowry shells so as not to incur her wrath. According to Keith, a local missionary, 'an actual *soi disant* incarnation or avatar of Ola Bebee appeared a few days ago at the village of Salkhia [now a suburb of Calcutta close to Howrah Bridge]. She sat there for two days in all of the state of a Hindu goddess having a young *brahminee* attend to her as priestess'.<sup>40</sup> In the middle of the 1817-21 cholera epidemic — the worst of the 19<sup>th</sup> century, Ola Bibi appeared in human form in villages across India.<sup>41</sup> At Salkhia, the District Magistrate sent his respects and requested the honour of an interview with the deity. Reluctantly, a group of fearful *sepoys* seized her; she was tried in the court and sentenced for six months' hard labour as *an impostor* — where as in several other narratives of cholera goddesses in human form confined to colonial prison, she contracted the disease.

Could a deity be deemed a sentient being capable of accepting property? Although the colonial penal code privileged a strand of Hindu thought *Dharmasastra* which is aniconic and anti-theistic, in practice it was hybridized by its contact with Islamic, British and Roman legal codes — the result being colonial confusion over divine personhood. The outcome of the

40 Reverend Keith, to the LMS January 1, 1818; SOAS London Missionary Society archive; anonymous, 'Pagan imposture detected', *The Evangelical Magazine*, December 1818 p.573 which cited an account from *The India Gazette* on the Salkhia case.

41 Ola Bibi was not the only form taken by the cholera deity. The dominant response was to represent cholera either as a new manifestation of the powers of an existing deity such as Kali or as a new deity known only as *jari mari* 'sudden sickness' or *kala mari* — black death.

majority of these cases concerned with *dewuttur lands* (revenue-free temple property) stressed the concept of the ownership of the deity as an entity in which property is vested for worship.<sup>42</sup> Against the grain of the gods' other legal incapacities, property rights enabled the colonial state to exclude what they saw as the agency of middle men — temple *brahmins*. Colonial officials actively placed themselves within the ambit of Hindu temples by collecting and redistributing revenues, arbitrating disputes over ritual prerogatives, renovating and rebuilding temples, giving presents to the deities and participating in festivals. Temples were lucrative; colonial officials claimed to use them in a purely instrumental manner by assuming the role of royal devotees.<sup>43</sup>

Missionaries argued that any contact with Hindu gods was polluting. Reverend Ainslee exhorted, 'in asking you to lift up your eyes towards your idols we do not send you to our missionary museum to gratify your curiosity by examining the gods there ... but we ask you as part of a great and powerful nation' to examine the British idolatry in distant Puri — the abode of Jugganauth.<sup>44</sup> Pressurized by the missionary position of power in Parliament, in 1841 the Company withdrew from Indian religious establishments. As Cohn and Davis suggest, this new policy of religious disengagement ricocheted into mass rioting and signalled an incompleteness of the cultural-symbolic constitution of the colonial state.<sup>45</sup> Like its heterogeneous, diasporic museum, the Company when compared with the militant performativity of the evangelicals lacked a clear mission statement.

42 Günther-Dietz Sontheimer, 'Religious endowment in India: The juristic personality of Hindu deities', *Zeitschrift für Vergleichende Rechtswissenschaft*, 67 (1964).

43 See Davis, *Lives of Indian images*, pp.140-154.

44 Reverend Ainslee, *Pastoral Echo*, p.216.

45 Bernard Cohn, 'Representing authority in Victorian India', in *An anthropologist among the historians*, Delhi: Oxford University Press, 1987; Davis, *Lives of Indian images*, pp.143-200.

## THE LONDON MISSIONARY SOCIETY'S MUSEUM

The problematic status of Indian converts forced a reform-oriented English law to deal with the question of their rights under law even as it sought to minimize the relevance of the converts' religious beliefs.<sup>46</sup> This legislated subjectivity acted as a fuse to the already fraught relations between belief and law and between conversion as assimilation and transgression. Whilst often treated as 'dead' by their former Hindu communities, their property rights erased, the lease of life that converts were granted under civil law was founded on an equally unreal fiction — the denial of their new religious identity. Perhaps paradoxically, this devaluation of belief and denial of individual agency in the decision to convert is played out with the most frequency in missionary literature. In these accounts the formal rituals of baptism and the relinquishment of idols seem to be all that is needed as evidence of conversion. Rarely do these accounts mention the self-appropriation of Christian ethics of interiority.

In India, museums and exhibitions generated a highly charged and destabilizing momentum of rumours centred on the threat of missionary conversion. According to colonial reports, rural communities in the south (Tanjore, Madras) perceived colonial motives behind agricultural exhibitions to be the transformation of rice paddies into fields filled with cows for beef to feed the converted.<sup>47</sup> And the presence of Indian artefacts in the London Missionary Society's museum elicits a profound ambivalence about their potential even metonymic animism. Established in 1814 the same year as the Company's Indian Museum Calcutta, the London Missionary Society's Museum (hereafter LMS Museum) deliberately distanced itself from the possibility of signifying as a *jadhu gur*. Its foundation followed swiftly the Company's reluctant official sanctioning of missionary activity in its settlements for the first time.<sup>48</sup>

46 Gauri Viswanathan, *Outside the fold*, 2001 p.124.

47 Prakash, *Another reason*, p.42.

48 The LMS was established as the Missionary Society in 1795 —its purpose being 'to spread the knowledge of Christ among heathen and other unenlightened nations'. It was initially run by a Board of Directors which was reorganized in 1810 as a series of committees —including foreign committees. It

Initially located in the impressive neo-classical headquarters of the Society at Old Jewry (formerly occupied by the London Institute), by 1826 it relocated to Austin Friars. Twenty years later the museum extended its opening to Tuesdays, Thursdays and Saturdays — without tickets. This programmed outreach in the wake of missionary lobbying in Parliament also registers the impossible task of mass conversion in South Asia. Mimicking the visitor tactics of the Company's Oriental Repository, the LMS Museum policed entry through a fee, a ticket of admission signed by its directors and by even more restricted opening hours. According to one London guide and the Museum's own catalogue, visitors were expected to make significant financial donations, to be horrified, sympathetic and uplifted by the artefacts on display.<sup>49</sup>

The LMS Museum acted as a militant 'theatre of conversion' through the staging of its 'trophies' as part of a conflictual performativity that both attempted to break from or accelerate the classificatory norms of fetish, idolatry and iconoclasm.<sup>50</sup> Its early collections consisted of the souvenirs of first generation missionaries and a few donations by naval officers: a sloth, a serpent, ladies shoes, an elephant tusk, shells, drums, baskets, seaweed and buffalo horns from India. Its projected identity involved an implicit critique of the Oriental Repository in terms of object choice, techniques of display and the agenda of context-making/context maintenance. As the hub of missionary activity, the museum targeted a public steeped in evangelical literature: 'the most valuable and impressive objects in this collection — the numerous and HORRIBLE IDOLS which have been imported from India, China and Africa.'<sup>51</sup> In the case of both the Pacific and India, images acquired from the converted are frequently

was renamed the LMS in 1818. Its first missionary activity was to Tahiti in 1796. See Richard Lovett, *The history of the London Missionary Society 1795-1895*, 2 volumes London: Oxford University Press, 1899. The archives of the LMS are deposited on permanent loan by the Congregational Council for World Mission at the School of Oriental and African Studies, University of London and as part of missionary Dr John Williams's Library, London. See below for Williams as collector.

49 The back page of the 1826 catalogue is in the form of a donation sheet; Many persons viewing these are induced to become subscribers of the fund.

50 Sujit Sivasundaram, *Nature and the godly empire: Science and the evangelical mission in India, 1795-1850*, Cambridge, 2005.

51 *Catalogue of LMS Museum*, London 1826.

bunched together with no labelling and no acknowledgement other than their status as ‘rubbish’.

Indian images whose provenance is rarely registered, occupied Case H in the main room located between the Pacific and China. Their location signifies as a material mapping of cultural evolutionism from heathen fetishization of Nature in Africa to the crude figurative mimesis of Polynesia to the ‘highest heathen religion’ of Asia — Buddhism. Between these polarities the museum committee staged what it believed to be the most pernicious, complex and resistant form of idolatry — Hinduism. Against the grain of Moor’s *Hindu Pantheon* whose engravings occasionally restore the *laksana*, limbs and attributes of full power to damaged artefacts, missionary museum labels and journal articles stress the process of their ritual alienation and disfiguration. Iconoclasm happens by proxy — missionary propaganda skirts around the question of complex agency in its exoneration of European participation.

In contrast with the Oriental Repository’s exposition of the heterogeneous collections of its former servants (the heaviest ratio being lingas, Surya images but especially Buddhas from South East Asia), the exhibitionary agenda of the missionary museum operated through the cult of the specimen. The directors selected gods in the singular. In the catalogue of 1826 these gods are described in terms of their attributes or the controversy they generate — especially Rama — dismissed as an evil adulteress or Jugganauth — then the focal point of public debate. Conspicuously absent from this display was the Siva linga.<sup>52</sup> Unlike the images of Polynesian gods whose phalluses they hacked off, missionaries condemned linguism as the most hideous almost *unrepresentable* form of idolatry.

From accounts of its collection at the end of the 19<sup>th</sup> century, these major gods were supplemented by subaltern folk deities — Dakhshini Roy and by a range of objects associated with what missionaries believed to be either practices analogous with their own theological cause (such as portable shrines) or the most absurd/demonic practices. Increasingly

52 There was however an image of Siva which Alphonse Lacroix had acquired.

ritual performed a critical role in the LMS's self-representation. These ritual objects included a stone worshipped in the Poongott Hills, South India in front of which people drank the blood of wild beasts; the hook from with the spring festival of hook swinging in Bengal, the mask and costume of a devil-dancer from Ceylon and a rosary bead bag which simulated the appearance of a cow's mouth.

The emphasis on specimen became central to the object lessons of missionary pedagogy. As Parna Sengupta has argued, missionaries developed techniques of thing-centred teaching which treated artefacts almost but not quite like fetishes so that 'ironically, objects were both the problem and the solution to the problem of idolatry'.<sup>53</sup> Objects appropriated the space of the logos.

By the 1890s, when the museum moved to Blomfield Street, it sanctioned the photographing of a number of Indian objects for the *English Illustrated Magazine*. Here the photographer (possibly under missionary guidance) selected the 'most hideous and crudely made and monstrous gods' — Kali, Jugganaut and Parramatsee — the spoon idol, which perhaps registers the failure of missionaries in their aspiration of mass conversion 'such are some of the curios that bring before us the terrible reality of the power of darkness in Heathendom', as 'pathetic and thrilling'. Against the grain of their earlier confinement behind glass, most of the objects were now 'leading an active life on tour' at numerous provincial exhibitions whilst the detritus were kept in a waiting room in Salisbury Square.

#### CONCLUSION: TWILIGHT OF THE IDOLS

By this time LMS missionaries in Britain began objecting to their metropolitan museum's demands for cultural classification. Their letters to the LMS directors disclose a certain anxiety about applying the taxonomic

53 Parna Sengupta, 'An object lesson in colonial pedagogy', *Comparative studies in society and history*, 2003, pp.96-121; p.110.

misnomer of fetishism and idolatry to what they increasingly viewed to be complex hybrid societies.<sup>54</sup>

In this caphanaum of heterogeneous objects, evangelical missionaries redistribute the agency of destruction — their half-made converts do the dirty work of empire — they just pick up, ship back the pieces. In this battle for the invisible, ‘there are no more ancient idols in existence ... That does not prevent their being believed in and they are not usually called idols’.<sup>55</sup>

54 See Coombes, *Reinventing Africa* for more details of this tension between public and private representations.

55 Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols/ The Anti-Christ*, Penguin 1968 (1899), p.45.





# BETWEEN USEFULNESS AND ORNAMENTATION: PALM TREES IN THE PORTUGUESE EMPIRE IN THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH-CENTURY

ANA DUARTE RODRIGUES, *Universidade de Lisboa*

## INTRODUCTION

Palm trees are widely displayed in gardens from Southern to Northern Portugal, but with a higher incidence in and around Lisbon and in the Algarve. What is the history behind this such a tropicalizing landscape in Mediterranean-climate regions? The palm grove is a typical feature of the Northern African landscape that was first brought into Europe during the Islamic occupation of much of the Iberian Peninsula. Elche's palm groves in the district of Valencia, Spain, are the only example left of this kind in the Iberian Peninsula. However, I argue that the trend of palm trees in Portugal is not a legacy of Al-Andalus, but that it was rather developed throughout the second half of the nineteenth-century. In this sense, and since the fan-palm is the only indigenous species to the Mediterranean region in Europe, the networking between botanic gardens and horticultural establishments, as well as the cooperation between the colonies of the Portuguese Empire, especially India and Angola, have played a crucial role in the circulation of palm trees. Moreover, I argue that the reported success of palm trees in Portugal in the second half of the nineteenth-century stems from their popularization as an exotic, splendid and expensive tree coming from overseas, following an international trend in which they became the symbol of a 'tropical paradise'.

In the first part of this paper, I show that the palm trees were first appreciated for the products and riches that were extracted from them, but that

after a while they began to be chiefly valued for their beauty and ornamental qualities. After demonstrating that most palm trees were propagated by artificial methods because of their utility, I will highlight how their qualities, the benefits and products that could be extracted from them, were being popularized in Portugal in the second half of the nineteenth-century, by focusing on an article published at the time in the renowned *Journal of Practical Horticulture*.

In the second part of this text, I address the first actions of the Overseas Office so as to disclose the prosperity created by palm trees in the Portuguese colonies — as a way to promote their exportation to European countries. But besides showing the promotion of palm trees' propagation in the Portuguese Empire, I also address how images of the colonies have contributed to popularize palm trees in the capital of the Empire.

In the third part of this text, I demonstrate how the status of this tree has changed from utilitarian to ornamental, and how this change was framed within the international context where the palm tree was perceived as a symbol of a 'tropical paradise'. Following Katherine Manthorne's research, we can trace the rise of popularity of palm trees as one of the most desired plants back to its symbolization of a piece of the untouched tropical lands and how it embodied exoticism, bountifulness and plenty.

Finally, in the fourth part of this paper, I show how some of the first palm trees were introduced in Portugal through botanic, public and private gardens, arriving from Belgian horticultural establishments and not from the colonies, as it would have been expected. Furthermore, I highlight how the statute of palm trees shifted from the one of a rare plant to the one of the most desired botanical species by botanists and amateurs, thus becoming a constant presence in botanic, public and private gardens within a mere decade — from 1870 to 1880. I will do so by indicating some of the gardens where they were first acclimatized by their owners or chief-botanists. One of the reasons for having so quickly become a constant presence in the gardens in Portugal, seeming to have brought the landscapes from the colonies, the tropical landscapes into Portuguese cities, was the easy acclimatization that a great variety of species of palm trees had in Portugal.

In addition, its majestic bearing was also understood as ideal for sloping avenues, entrance gates, to act as a focal point, and hence ennoble a particular area or instill it with glamour.

PALM TREES: THE PRINCESSES OF BOTANY  
BETWEEN UTILITY AND ORNAMENTATION

The palm tree has been a distinct plant since Antiquity. Its success comes from the fact that the palm tree represents the survival for many ancient people from North Africa to the Middle East as it provided food and raw material to build different artifacts. Since it was so necessary its propagation could not be left to chance, in the hands of mother nature. Since Antiquity, several people have cultivated palm groves. The Greek philosopher Theophrastus (371-287 b. C.), who wrote a treatise on botany entitled *Enquiry into plants*,<sup>1</sup> was the first to include a description of palm trees in his work. It already describes with precision the artificial fertilization of palm trees,<sup>2</sup> which highlights a well-known artisanal practice, already widely disseminated in Antiquity, and known in Palestine and Arabia.<sup>3</sup>

It was thus because of their utility that palm trees began to be appreciated. In fact, many palm trees have provided essential products that have assured the survival of many.

In 1873, the amateur of plants Nautet Monteiro, who worked as an accountant,<sup>4</sup> wrote an important article on the utility of palm trees which was published in the Portuguese *Journal of Practical Horticulture*.<sup>5</sup> He

1 Theophrastus, *Enquiry into plants and minor works on odours and weather signs with an English translation by Sir Authur Hort*, London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1916, p. 103.

2 *Ibidem*, p. 103.

3 Solomon Gandz, «Artificial Fertilization of Date-Palms in Palestine and Arabia», in *Isis*, Vol. 23, No. 1 (Jun., 1935), pp. 247-248.

4 He wrote a popular book on this subject: D. J. de Nautet Monteiro, *O Guarda-Livros Popular*, Lisboa: Alfredo da Costa Braga, 1889.

5 Nautet Monteiro, «As Palmeiras», in *Jornal de Horticultura Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. IV, Porto: Typ. Lusitana, 1873, p. 4.



Fig. 1. Palm grove, surroundings of Marrakesh, Morocco, 2014 © Ana Duarte Rodrigues

established a comparison between countries with sheep and cows and the ones with palm trees, stating that there is never hunger in these countries, as both these animals and palm trees provide not only food but also clothing and housing. Considering this metaphor, he offers many examples of different palm trees, where they come from and the products they yield. In the West Indies, for instance, the *Caryota urens*, the *Borassus flabelliformis*, the *Rhapis vinifera*, the *Maurilia vinifera*, the Coconut tree and a few more provide a very pleasant drink, made out of the fermented juice obtained from incisions in the tree. The *Caryota urens* produces an excellent sago — the sago of the Moluccas which is the best, is produced by *Sagus laevis* and genuine *Sagus*. These palm trees are so rich in starch that they can generate more than 300 kilograms per plant. The *Arenga saccharifera* produces sago in great quantity, besides sugar in the Philippines and other islands. The coconut tree and some others produce an edible fruit — the coconut — that in the countries where they are endemic serves both as nourishment and

drink (coconut water or coconut milk) to entire villages.<sup>6</sup> The central eye of *Areca oleracea*, *Arenga saccharifera* and others serve as vegetables, and the central eyes of the *Chamaerops humilis*, from the Algarve and Southern Spain also serve as sustenance. Nautet also stresses that palm trees produce oil, albeit less commonly. The number of palm trees that produce farinaceous pith is undoubtedly greater than the ones that produce oil, but palm trees became as important as olive trees in the Mediterranean because of their oil.<sup>7</sup> Palm trees that produce oils are distinguished from the others by a singularity in the construction of the fructose, which was first observed by the famous Scottish botanist Robert Brown (1773-1858), who gave them the name of *Cocoinae*.<sup>8</sup> Palm oil can be extracted from more than one variety, but the most renowned species are *Elais guineensis* and *E. melanococca*, native to the Western coasts of Africa, and also *Coccus nucifera*, which covers a larger area of territories.<sup>9</sup> In South America, for example, *Oenocarpus Bacaba* also produces oil and an alcoholic beverage. In addition to these, *Attaleas*, *Acrocomias* and some others produce oils, while still others produce wax such as *Ceroxylon andicola*, whose trunk is covered with a wax that appears to be flammable matter.

In this article from the 1870s the focus was on the products that could be extracted from several types of palm trees in the different regions of the Empire, but it would not be long before the *Journal of Practical Horticulture* would be full of articles on the cultivation of palm trees in gardens in Portugal, where, instead of their utility, their beauty would become the palm tree's main attraction, as we will see further in this paper.

6 *Ibidem*, p. 4.

7 *Ibidem*, p. 4.

8 This singularity consists of the putamen, originally trinocular, having their cells, when fertilized, perforated on the opposite side of the embryo site, and when abortive indicated by foramina caeca.

9 D. J. de Nautet Monteiro, 'As Palmeiras', *Journal of Practical Horticulture*, op. cit., p. 202

THE PROMOTION OF PALM TREES  
IN THE PORTUGUESE EMPIRE

In the middle of the nineteenth-century, palm trees were appreciated in the Portuguese Empire for utilitarian and economic reasons rather than for their splendorous form or exotic status. This would change though in the capital of the Empire after the 1870s.

The Portuguese Office of Overseas Affairs published a book on palm trees' growth and on its necessary horticultural expertise, so that the African Provinces could take the best advantage from it. The book is basically a reprint of an ancient manuscript, probably written by a Jesuit in the seventeenth century, someone who supervised the extensive culture of palm groves that the Company of Jesus had in the Portuguese India for many years.<sup>10</sup>

Expertise on palm trees' growth was disseminated to improve the culture of the palm groves, especially of coconut, expand its exportation into Europe and, consequently, reduce its cost price. With this edition, the Office of Overseas Affairs was especially interested in increasing coconut growth as a large quantity of coconuts was exported for the United Kingdom to be used in illumination and in the production of soap (made from a different species from the one used to produce palm oil). Shortly after, another publication would be published in India, New Goa, to promote the production of fiery water from palm trees.<sup>11</sup>

Besides India, palm trees' growth also became a major concern in African Portuguese colonies, namely Angola. The water level of the river Quanza, as well as those of other great rivers in Angola, differed greatly according to the seasons. In the second half of the nineteenth century, during the rainy season, which began in March and ended in May, more

10 *Arte da Agricultura palmarica em que se ensina o modo de plantar as palmeiras, conservar e granjear os palmares conforme foi impressa no n.º 8 (Janeiro de 1855) do Boletim e Annaes do Conselho Ultramarino*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1855, pp. 5-6.

11 *Condições para o contracto de agoa ardente de palmeiras e cajús das ilhas de Goa, Salcete e Bardez*, Junta da Fazenda Pública, Nova Goa: s.n., 1857.



Fig. 2. Royal Visit to India, Mid-nineteenth-century, National Palace of Ajuda.

than half of the river Quanza's banks were submerged. On the contrary, during the dry season, beginning at the end of May and ending in September, a large part of its margins, previously covered by water, were then dry, filled with mud cracks and covered with small, nearly dead vegetation. The cane, the cotton and most of the industrial plants of the tropics suffered the effects of draught and perished, but not the princess of vegetation — the palm tree. Nevertheless, the author criticizes the government's attitude towards the palm tree: «The folly with which we have treated the most useful of the native trees of our province is inexcusable,»<sup>12</sup> indicating that more should have been done to take advantage of its growth.

Twenty years later, the famous botanist Adolpho Frederico Moller (1842-1920), who collaborated both with the Botanic Garden of Coimbra

<sup>12</sup> A cultura das palmeiras suscitando varias considerações acerca do estado geral da provincia de Angola e da natureza dos remedios que urge aplicar-lhe, Lisboa: Typographia, 1871, pp. 9 e 12.



and with the *Journal of Practical Horticulture*, dedicated a book on palm trees' growth to a farmer from Saint Tomé and Prince, called Jacinto Carneiro de Souza e Almeida, the owner of the Porto Alegre's estate. Moller argues the useful palm trees' cultivation should «deserve the full attention of the farmers of [our] African possessions» because they can provide oils, coconut kernels, fibers (obtained from the leaves of some species), starch, etc. In this book, Moller advocates that although many palm trees already exist in the island, it would be useful to introduce many others, offering as example the English and the Dutch, who already exploit this culture in a large part of their possessions, especially the *Eloeis guineensis* L., from which the palm oil is extracted. He adds they are already making good profits. Therefore, Moller stresses the Portuguese should introduce the useful species of palm trees into the colonies of the black continent and its islands and take advantage of it.<sup>13</sup>

If there is no doubt that the interest in disseminating horticulture knowledge concerning palm trees in the colonies had a utilitarian purpose, it is also true that the sight of palm trees in the colonies would help spread a taste for the exotic and contribute to associate them with something exotic and tropical. One of the set of photographs with more impact in the capital of the Empire was the one made in India during a Royal Visit, of which the originals are preserved at the National Palace of Ajuda. This set of photographs highlights palm groves, palm trees along roads and avenues and it has contributed to seal this passion for exoticism. This was at the basis of a series of drawings and printings conveying palm trees as the motif which could add meaning to an image all by itself.<sup>14</sup>

13 Adolfo Frederico Moller, *Algumas palavras sobre as palmeiras úteis*, Porto: s.n., 1894, p. 5.

14 For example, the drawing by Silva Porto, 19<sup>th</sup> century, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, S.P. 361.

THE RISE OF PALM TREES AS THE MOST  
DESIRED TREES IN GARDENS

The shift from utility into beauty occurred in the second half of the nineteenth-century and it accompanied the rise of the status of palm trees to the one of a symbol of 'tropical paradise'. However, palm trees had beforehand been transplanted to the so-called temperate zone, gathered in an unrivalled collection and domesticated under the world's largest steel-and-glass greenhouse in the Kew Gardens in the 1840s. Kew Gardens built and amassed an unrivaled palm collection.<sup>15</sup> Wealthier collectors followed the royal model and smaller versions of the Palm House at Kew were built all around Europe, conveying both wealth and the idea of tropicality. An exception was to be found in the Riviera and other southern regions in Europe where palm trees were easily acclimatized and were favored by landscapers as the new botanic archetype of the Mediterranean landscape. Everywhere along the Mediterranean, the palm tree cityscapes of Monaco, Nice and Cannes were mimicked. And this acted as a springboard for future inventors of the modern seaside, to such an extent that palmy vegetation features the current Algarvean landscape.

In my opinion, this is connected with the concept 'tropical paradise' that was created on the other side of the Atlantic in the second half of the nineteenth century.

South America had been envisioned as paradise by travelers from North America<sup>16</sup> and Europe ever since the early modern period.<sup>17</sup> However, palm trees would only become the symbol of Latin America landscape between 1850 and 1875. Katherine Manthorne stresses this association was

15 Jared Farmer, *Trees in Paradise. A California History*, New York and London: W. W. Norton & Company, 2013, p. 345.

16 Katherine Manthorne, «The Quest for a Tropical Paradise: Palm Tree as Fact and Symbol in Latin American», in *Art Journal*, Vol. 44, No. 4, *American Art* (Winter, 1984), pp. 374-382.

17 Rodrigues, Ana Duarte, «Brazilian landscape perception through literary sources (16th-18th centuries)». In *Property Rights, Land and Territory in the European Overseas Empires/Direitos de Propriedade, Terra e Território nos Impérios Ultramarinos Europeus*, ed. José Vicente Serrão Bárbara Direito, Eugénia Rodrigues and Susana Münch Miranda, 2015, pp. 31-41.



Fig. 3. Palm grove along the seaside in Nice, France, 2016 © Ana Duarte Rodrigues.



Fig. 4. Palm grove in Faro, Southern Portugal, 2016 © Ana Duarte Rodrigues.

emphasized in both literary and artistic creations of the tropics produced under Humboldt.<sup>18</sup>

Furthermore, the author demonstrates that the fertility of the tropical landscape was ultimately identified as the one from the paradisiacal Garden of Eden.<sup>19</sup> In the Book of Genesis two trees stood in the Garden of Eden — the Tree of Knowledge and the Tree of Life. As the biblical landscapes cover the Middle East and the most famous palm tree from that region is the date palm, the association of the Tree of Life with this palm tree was easily determined. Still, the envisioning of South America landscape as earthly paradise had already occurred after the discovery of Brazil in 1500 and the Tree of Life had been identified with the coconut palm (as that is the most typical of Brazilian landscape), to which contributed as the most influent the observations made by the British explorer Sir Walter Raleigh (1554-1618), the American historian Washington Irving (1783-1859) and the German naturalist Alexander von Humboldt (1769-1859).<sup>20</sup> In fact, although the association between South America landscape as a paradisiacal place had already been established, the use of the image of the stately palm as its most typical botanical specimens was especially conveyed by texts and paintings in the middle of the nineteenth-century. In Alfred Russel Wallace's *Palm Trees of the Amazon* (1853) it was settled that «Everywhere the graceful Palms also rise, true denizens of the tropics, of which they are the most striking and characteristic features.»<sup>21</sup> In addition to this, travelers to South America saw many different species of palm trees which had not yet been identified and before any nomenclature was created, they were just synonymous of the tropics, featuring its *genius loci*. Following Manthorne's opinion, the American landscape painter Frederic Edwin Church (1826-1900) succeeded in building the 'most complete expression' of the concept of the

18 Katherine Manthorne, op. cit., p. 376.

19 *Ibidem*, p. 376.

20 *Ibidem*, pp. 376-377.

21 Alfred Russel Wallace, *Palm Trees of the Amazon and their uses* (1853), London: Kessinger Legacy Reprints, 2010, pp. 3-4.

New World Paradise, the untouched land from the moment of creation.<sup>22</sup> Also influenced by Charles Darwin's theories, Church became increasingly preoccupied with the problem of origins. The ability of North American artists, such as Church, to portray Spanish America as the New World Eden, distinct from the Arcadia of the Old World, was influenced by the new concept of landscape. Among Church's drawings, the palm tree emerged as a favorite botanical subject. Manthorne concludes that in 1854, «When the painter wishes to represent a tropical land, he depicts a landscape with palm-trees, and the characteristic physiognomy of the picture is half accomplished.»<sup>23</sup>

In the mid— to late nineteenth century, palm trees seemed positively exotic to horticulturists, botanists and amateurs, and became the most desired cultivated ornamental trees in the world. Scott Zona states the Canary Island date palm became a symbol of wealth, privilege and sunny holidays in Southern Europe, especially along the Côte d'Azur in France, as well as in the United States, both in Florida and California.<sup>24</sup> The same conclusion was reached by Farmer, who stated 'these plants can signify any number of desirable qualities: health, wealth, warmth, leisure, sophistication, glamour.'<sup>25</sup> Palms have then been planted in these different locations for what they mean, not what they do.

For example, the Canary Island date palm was introduced into Nice, at the garden of Viscount Joseph de Vigier (1821-1894) in 1866, from plants purchased from Verschaffelt's nursery in Ghent, Belgium.<sup>26</sup> Soon after Viscount Vigier's introduction of *Phoenix canariensis* to Nice, the palm was extensively planted along the French Mediterranean coast, where it was easily acclimatized.<sup>27</sup>

22 Humboldt, *Cosmos*, New York, Harper & Bros, 1850, vol. 2, p. 96.

23 «Palm Trees, and Their Products,» in *The Illustrated Magazine of Art*, Vol. 3, No. 16 (1854), p. 227.

24 Scott Zona, «The horticultural history of the Canary Island date palm (*Phoenix Canariensis*), in *Garden History*, Vol. 36, n° 2 (Winter 2008), p. 301.

25 Jared Farmer, *Trees in Paradise. A California History*, New York and London: W. W. Norton & Company, 2013, p. 337.

26 Scott Zona, op. cit., p. 303.

27 *Ibidem*, 303.





Fig. 5. Cold greenhouse of the commercial establishment of horticulture — the Horto Loureiro, Porto, 1888. *Journal of Practical Horticulture*, 1888, p. 89.

Curiously, the first photograph of this species was taken at the Botanic Garden of the Polytechnic School in Lisbon by the horticulturist and editor Godefroy-Lebuef (1852-1903) in 1881.<sup>28</sup> However, if palm trees thrived in botanical gardens, they soon spread to local commercial establishments of horticulture and from there to local gardens. The rise of palm trees' popularity coincided with glasshouse gardening in Victorian England and the increasing passion for horticulture and exotics' acclimatization. Several books divulging processes for the acclimatization of palm trees were published at the time in France, United Kingdom and the United States, some of them also circulating in Portugal, such as Henri Baillon's *Monographie des palmiers* (1895).

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 303-304.

The most famous horticulturist in Portugal — José Marques Loureiro<sup>29</sup> (1830-1898) —, owner of the most renowned commercial establishment of horticulture from which he developed a scientific programme, including the publication of the *Journal of Practical Agriculture*, stated that the number of species that were being introduced in Europe was growing considerably.<sup>30</sup> A new introduction of this important family was registered almost on a daily-basis in the 1880s.<sup>31</sup>

#### THE DISPLAY OF PALM TREES IN PORTUGUESE GARDENS

Palm trees are well suited both to private and public gardens as well as landscapes, and they have been often used to flank entrance ways, to line avenues, to serve as a focal point in gardens and villas. If their acclimatization in Portugal was giving its first steps in the middle of the nineteenth-century, soon horticulturists, gardeners and landscape architects realized the ease of its propagation and growth both in greenhouses as well as in the open air. Although it is difficult to determine with precision when the first palm tree was acclimatized in Portugal during the nineteenth century, Loureiro's partner, Duarte Oliveira Junior, stated in the middle of the nineteenth-century that palm trees were very rare in Portuguese gardens, but had begun to become a true passion for garden's amateurs ca. 1870.<sup>32</sup>

Every botanist or amateur sought to acclimatize a palm tree in his or her garden. One of the first palm trees to be cultivated in Portugal

29 On José Marques Loureiro see Ana Duarte Rodrigues, *Horticultura para Todos*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal (forthcoming, 2017) and Ana Duarte Rodrigues and Ana Simões, «Reshaping Horticultural Knowledge through the lenses of Progress, Science and Public Utility», *Annals of Science* (forthcoming).

30 José Marques Loureiro, «Palmeiras do ar livre,» in *Jornal de Horticultura Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. XI, Porto: Typ. Lusitana, 1880, pp. 36-37.

31 *Ibidem*, pp. 36-37.

32 Duarte Oliveira Junior, «Chronica», *Jornal de Horticultura Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. II, Porto: Typ. Lusitana, 1871, p. 75.



Fig. 6. Palm trees in the *parterre* of the Palace of Fronteira, Lisbon, Portugal, ca. 1900.

was in the palace of Fronteira. The reason behind the introduction of palm trees in the large formal *parterre* of the Fronteira palace, ordered by the 1<sup>st</sup> Marquis of Fronteira D. João de Mascarenhas in the seventeenth century, was the taste of gardening of Pedro João Morais de Sarmiento (1829-1903), who became the 8th Marquis of Fronteira by ties of matrimony. He has been raised in the United Kingdom and was totally influenced by the modern taste of gardening and its latest developments under Loudon. Following this framework, and after his father-in-law's death, he transformed the baroque garden into a *gardenesque* one, where trees and plants should attain their maximum splendor and exotics, as well as other horticultural experiments played a crucial role.<sup>33</sup> In 1874 he cultivated a palm tree which was eulogized six years later by Marques

33 Ana Duarte Rodrigues and Rui Castilho de Luna, «The 8th Marquis of Fronteira's taste of gardening in its English cultural context», in *Gardens and Landscapes of Portugal*, nr. 3 (May 2015), pp. 31-60.



Loureiro, who considered 'he [had never seen] such a beautiful specimen'.<sup>34</sup> In the same garden, there was a magnificent *Pritchardia filifera*, planted in 1878, which had ten splendid fronds by 1880. There were also other palms, very distinct and very strong, such as *Cocos australis*, *C. coronata*, *C. Romanzaffiana* and a *Phoenix*.<sup>35</sup>

In a few years, palm trees would become the principal ornament in hot and cold greenhouses, living rooms, halls, and in open air also. While many could perfectly survive outdoors in some parts of Portugal, such as in Lisbon and Sintra, in northern Portugal it was recommended they should be planted in sheltered northern logs.<sup>36</sup> However, palm trees were growing in northern Portugal in the open air. For example, in the Garden of Martyrs of the Nation in Porto, the following palm trees survived the rigorous winter of 1877-78: *Chamaerops excels*, *Chamaerops Fortunei*, *Chamaerops humilis*, *Livistonia australis*, *Phoenix dactylifera*, *Phoenix reclinata*, *Pritchardia filifera*, and *Sabal Adansoni*.<sup>37</sup> The Viscount Villar d'Allen who had a villa in Campanhã, a Porto's district, was also growing many varieties of palm trees in the open air and was cultivating others in pots in view of transplanting them to open air. He was convinced that *Sabal umbraculifera*, *Sabal Ghiezbreghti*, *Brahea Roetzli* and *Areca Baueri* would endure the temperate climate in Porto.<sup>38</sup> Furthermore, in the Horto Loureiro — the horticultural establishment of Marques Loureiro located in Quinta das Virtudes, Porto — the following varieties survived in the open air: *Chamaerops excels*, *Chamaerops Fortunei*, *Chamaerops humilis*, *Chamaerops stauracantha*, *Chamaerops tomentosa*, *Jubaea spectabilis*, *Latania borbónica*, *Livistonia australis*, *Phoenix dactylifera*, *Phoenix reclinata*, *Phoenix tenuis*, *Pritchardia filifera*.<sup>39</sup>

34 José Marques Loureiro, «Palmeiras do ar livre», in *Jornal de Horticultura Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. XI, Porto: Typ. Lusitana, 1880, pp. 36-37.

35 *Ibidem*, pp. 36-37.

36 *Ibidem*, pp. 36-37.

37 Duarte de Oliveira Junior, «Palmeiras ao ar livre», *Jornal de Horticultura Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. X, Porto: Typ. Lusitana, 1879, pp. 93-94.

38 *Ibidem*, pp. 93-94.

39 *Ibidem*, pp. 93-94.

In the 1880s, José Marques Loureiro stated palm trees were enjoying a popularity they had never seen in Portugal.<sup>40</sup> Palm trees were the favorite subjects of Loureiro's large and heated conservatories and were growing under glass in his cold greenhouse, even if he soon realized he could grow them in the open air. For example, Marques Loureiro points out that *Pritchardia filifera*, first grown in greenhouses in Portugal, had developed much better as soon as it had been placed in the open air.<sup>41</sup> Based on his observations, Marques Loureiro also stated that species such as *Chamaerops*, *Livistonia australis*, *Phoenix reclinara*, *tenuis*, and *dactylifera*, were well known in Portugal, and were present in all exhibitions.<sup>42</sup>

Moreover, Loureiro identified *Jubaea spectabilis* (*Cocos chilensis*), a huge tree with an enormous stem (distinguished by the wideness of its crown and the regularity with which the pinnulas of its leaves are arranged on each side of the axis), as one of the most perfectly acclimatized in Portugal.<sup>43</sup> Other sources though pointed out the *Phoenix Canariensis* as the most popular palm tree in Lisbon, of which some specimens existed in the Colonial Garden, the Botanic Garden of the Polytechnic School of Lisbon, the Zoological Garden, public gardens such as Estrela Garden, the Avenue of Liberty, Park Eduard VII, Campo Pequeno and Campo Grande, as well as in some other gardens in Sintra — Monserrate and Biester Villas.<sup>44</sup>

Duarte Oliveira Junior stated, for instance, that not too long before the only palm trees in the Portuguese gardens were the *Phoenix dactylifera* and the *Chamaerops humilis*, although widely spread in the Algarve. Still, everything changed in the 1880s and this princely family populated Portuguese gardens, offering them a real «tropical character». There were specimens of *Phoenix dactylifera* in the Colonial Garden, the Botanic Garden of the Polytechnic School of Lisbon, and they were also used in the design of

40 José Marques Loureiro, «Palmeiras do ar livre,» in *Jornal de Horticultura Pratica* (*Journal of Practical Horticulture*), vol. XI, Porto: Typ. Lusitana, 1880, pp. 36-37.

41 *Ibidem*, pp. 36-37.

42 *Ibidem*, pp. 36-37.

43 *Ibidem*, pp. 36-37.

44 J. de Carvalho e Vasconcelos e J. do Amaral-Franco, *As palmeiras de Lisboa e arredores*, Coimbra: Coimbra Editora, 1949, p. 311.



Fig. 7. Palm Trees' Street at Campo Grande, Lisbon, Portugal, 1905 © BNP, P. I. 15559 P.



Fig. 8. Palm Trees' Street at Campo Grande, Lisbon, Portugal, 2015 © Ana Duarte Rodrigues

the city's green grounds, namely at Liberty Avenue and in squares such as Estrela's Square, D. Luís I's Square (near Cais do Sodré), Baron of Quintela's Square or Príncipe Real Square.<sup>45</sup>

Joaquim de C. A. de Mello e Faro describes some of the palm trees he has seen in Lisbon during a travel in 1882. He eulogizes the palm trees *Phoenix dactylifera* and *P. reclinata* standing in the middle of the garden, near the market of Figueira. He states to also have seen admirable palm trees — a more than 20 meters high *Phoenix dactylifera*, cultivated near the Church of Estrela. In the Botanic Garden of the Polytechnic School of Lisbon there was an area especially dedicated to palm trees, which had been cultivated since 1876. The *Pritchardia filifera*, planted in December 1876 and transplanted six months later into the soil, in June 1877, was 3,6 meters high by December 1882. Two to three years later, between 1878-79, twenty other specimens had been successfully grown in that garden,<sup>46</sup> as for example, *Kentia australis*, *K. elegans*, *Seaforthia elegans*, and *Rapis flabelliformis*.<sup>47</sup> The avenue leading from the staircases to the Nova Alegria Street's entrance is lined with palm trees, alternating between the *Phoenix dactylifera*, *reclinata* and *tenuis* with the *Pritchardia* and *Coryphas* — a design of exquisite taste that was cultivated in 1880.<sup>48</sup>

Curiously, although palm trees are native plants in some parts of the Portuguese Empire, it seems to us, given the research carried out so far that the dynamic circuit established between botanical gardens and horticulturalists has brought more palm trees into Portugal than those that came through the Empire. For example, Jules Daveau stated that the palm *Pritchardia Filifera*<sup>49</sup> was brought from North America and introduced into Europe through the Belgium-based Linden Horticultural Trade Facility.

45 *Ibidem*, p. 311.

46 Jules Daveau, «Pritchardia Filifera,» in *Jornal de Horticulura Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. XIV, Porto: Typ. Lusitana, 1883, pp. 87-88.

47 José Marques Loureiro, «Jardim Botânico da Escola Polythénica de Lisboa,» in *Jornal de Horticulura Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. XV, Porto: Typ. Lusitana, 1884, pp. 165-166.

48 *Ibidem*, pp. 165-166.

49 This plant is misidentified in numerous catalogues as *Brahea filamentosa*, and Wendland included it under the genera *Washingtonia* with the name *W. liliiflora*.

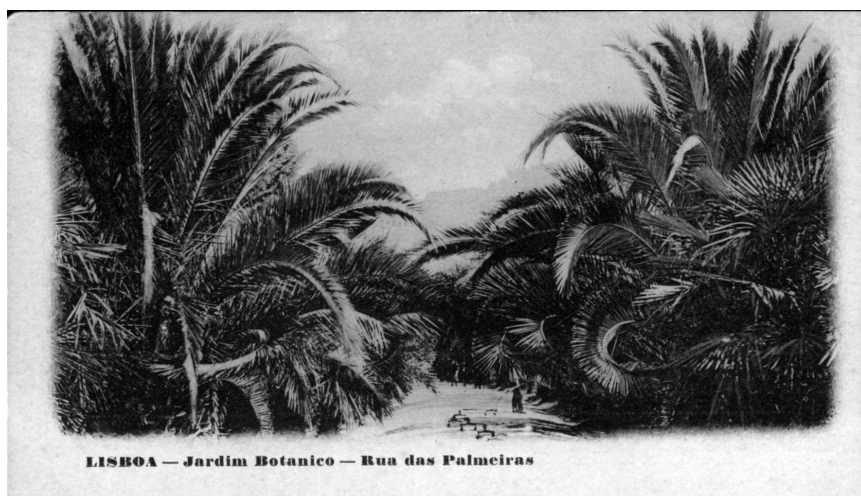


Fig. 9. Palm Trees' Street at the Botanic Garden of the Polytechnic School in Lisbon, Portugal, 1902 © BNP, P.I 1387 P.

It does not specifically mention whether or not it was through this facility that they also came to the Botanical Garden of the Polytechnic School of Lisbon, but since Linden was a role-model for Marques Loureiro, one that was widely popularized in his journal, it is probable that they may have been introduced through this commercial establishment. However, Daveau suggests at the end that anyone who wants this plant should order it from Haage & Schmidt, in Erfurt, Germany, advising they were selling them at very reasonable prices.

Duarte Oliveira Junior announced that another variety of *Pritchardia* was introduced in the Belgium market, offered by Ch. Vuylsteke. He wrote a letter stating that "This palm tree was introduced in Europe by travelers who visited and explored the islands Pomotou in Australia. They collected some seeds in this unexplored island and after a seven-month trip a small quantity of seeds arrived and some had already germinated during that journey."<sup>50</sup>

50 Duarte Oliveira Junior, «Chronica», in *Jornal de Horticultra Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. XIV, Porto: Typ. Lusitana, 1883, pp. 119-120.



Another example is the *Calamus Lindeni*. In an article published in the *Journal of Practical Horticulture*, this palm tree is announced as one the most beautiful palms which had recently been introduced in Belgium.<sup>51</sup> *Calamus Lindeni* is originally from the Malay Archipelago, and it must therefore grow in a hot greenhouse in Europe. Mr. Rodrigues described it in *Illustration Horticole* stating he had not yet seen it blooming and was therefore unable to clearly define its genera. It is always very difficult to determine the species among the many that have been described when both the adult and the flowering plants cannot be observed.<sup>52</sup> José Marques Loureiro concludes this article by stating that it was an excellent import made by the Company Continental of Horticulture, from Ghent.

#### FINAL REMARKS

Ever since Antiquity, palm trees were to certain people equivalent to the Tree of Life because food and other essential products could be extracted from them. Their significance for the survival of Middle-East and Northern African people lies behind the development of artificial propagation long time ago. Palm groves are not, in most cases, natural landscapes, having rather been grown throughout history: such is the case of Elche in the Iberian Peninsula — a legacy from Al-Andalus.

However, the success palm trees have in current days has different roots. The rise of palm trees as an ultimate must of the botanical world took place in the second half of the nineteenth century. The crucial moment must have been Humboldt's travel to South America and the impact it had on the new concept of landscape. Following in his footsteps, North American intellectuals and artists have crystalized the idea of untouched South American landscapes as a representation of a 'tropical paradise', in which

51 José Marques Loureiro, «Calamus Lindeni,» in *Jornal de Horticultura Pratica (Journal of Practical Horticulture)*, vol. XV, Porto: Typ. Lusitana, 1884, p. 21.

52 *Ibidem*, p. 21.

palm trees became the symbol of this tropicality. In Europe, Humboldt's trip and writings gave rise to the same fascination and by the 1840s the Kew Gardens already assembled the largest collection of palm trees in the Palm House. Embodying values such as wealth, health, luxury and glamour, palm trees invaded Mediterranean landscapes where they were easily acclimatized. In the 1860s, Nice, Cannes and Monaco projected an image of leisure and sunshine that made them role-models for any touristic sea-side destination.

This trend would also reach Portugal. By the mid-nineteenth-century, many actions were taken to capitalize on the existence of palm trees in colonies. Many publications were also made with the goal of spreading horticultural and botanical knowledge that would facilitate the growth of palm trees. However, when ornamentation rather than usefulness became the objective in botanic, public and private gardens at the capital of the Portuguese Empire, seeds were sought in the most famous horticulturists and they do not seem to have come directly from the colonies into Lisbon's gardens. Based on the evidence found so far, the palm trees of the Botanic Garden of the Polytechnic School of Lisbon and other public gardens in Lisbon and Porto came from the most famous horticultural establishments in Belgium. No matter what the origin was, palm trees were still understood as a symbol of the exoticism of tropical lands, the wealth of those who could buy them and of the vastness of the Empire.

#### ACKNOWLEDGMENTS:

I thank the Casas de Fronteira e Alorna Foundation, and the National Library of Portugal. I also thank Maria João Castro for her invitation and patience throughout this work.

This work was supported by the Portuguese Foundation for Science and Technology under the research project (IF/00322/2014) and under PEST-OE/HIS/UI0286/2014.

## PRIMARY SOURCES

*A cultura das palmeiras suscitando varias considerações acerca do estado geral da provincia de Angola e da natureza dos remedios que urge aplicar-lhe*, Lisboa: Typographia, 1871.

*A treatise on the coco-nut tree, and the many valuable properties possessed ny that splendid palm, ascertained by personal observation*, London: Printed for the author, 1831.

«Acclimatization of Palm Trees», *The American Naturalist*, Jan 1, 1870, Vil. 4, p. 559.

*Arte da Agricultura palmarica em que se ensina o modo de plantar as palmeiras, conservar e granjear os palmares conforme foi impressa no nº 8 (Janeiro de 1855) do Boletim e Annaes do Conselho Ultramarino*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1855.

*Condições para o contracto de agoa ardente de palmeiras e cajús das ilhas de Goa, Salcete e Bardez*, Junta da Fazenda Pública, Nova Goa: s.n., 1857.

HUMBOLDT, Alexander von, *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of America, during the years 1799-1804*, vol. 1, London, Bohn, 1852.

*Jornal de Horticultura Pratica*, vols. I-XXIII, Porto: Typ. Lusitana, 1870-1892.

MOLLER, Adolfo Frederico, *Algumas palavras sobre as palmeiras úteis*, Porto, 1894.

‘Palm Trees’, *Notes and Queries*, Sep. 19, 1885, vol. 12 (299), p. 231

RIBEIRO, Tomás, *Entre palmeiras: de Pangim a Salcete e Pondá: visita do governador geral do Estado da India Visconde de Sam Januário*, Nova-Goa: Imp. Nac., 1871.

*The prince of palms: being a short account of the cocoa-nut tree, showing the uses to which the various parts are applied, both by the natives of India and Europeans*, London: Thomas Treloar, Cocoa Nut Fibre Manufacturer, 1852.

WALLACE, Alfred Russel, *Palm Trees of the Amazon and their uses*, London: John Van Voorst, 1853.



BIBLIOGRAPHY

- FARMER, Jared, *Trees in Paradise. A California History*, New York and London: W. Norton & Company, 2013
- GANDZ, Solomon, «Artificial Fertilization of Date-Palms in Palestine and Arabia», in *Isis*, Vol. 23, No. 1 (Jun., 1935), p. 249-250.
- GOSSWEITER, John, *Missão de oleoginosos: subsídios para o estudo das palmeiras de azeite da região de Cazengo*, Fomento Geral de Angola, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 192-.
- MANTHORNE, Katherine, «The Quest for a Tropical Paradise: Palm Tree as Fact and Symbol in Latin American», in *Art Journal*, Vol. 44, No. 4, American Art (Winter, 1984), p. 377.
- RODRIGUES, Ana Duarte, «Humboldt's trip to South America and a new idea of landscape: its impact on Eschwege», *Memorias* 25, 2015, 1: 104-143.
- RODRIGUES, Ana Duarte, *Horticultura para Todos*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal (2017, forthcoming)
- RODRIGUES, Ana Duarte and Ana Simões, «Reshaping Horticultural Knowledge through the lenses of Progress, Science and Public Utility», *Annals of Science* (forthcoming).
- VASCONCELOS, J. de Carvalho e, *As palmeiras de Lisboa e arredores*, Coimbra: Coimbra Editora, 1949.
- ZONA, Scott, «The horticultural history of the Canary Island date palm (*Phoenix Canariensis*)», in *Garden History*, Vol. 36, nº 2 (Winter 2008), pp. 301-309.

# MANIFESTING VISUAL BATTLEFIELDS IN EARLY REPUBLICAN SOUTH AMERICA

EMILY A. ENGEL, *University of California, Santa Barbara*

The first half of the nineteenth century in South American history is known as a period of gradual political fragmentation in which territories that had been homogenized under Spanish imperial rule splintered in the move toward what would become national independence. This geographical disintegration came at the hands of military and political leadership driven by a desire for governmental and economic reform. At the same time, visual traditions exemplified in painted portraits of elites exhibited a demonstrable continuity with the period of Spanish domination. Art, like politics, tended to favor evolution over rupture, conforming to historical interpretations of the period. (Guerra 1995, 14).

During the process of a profound political revolution when regional boundaries were repeatedly reconfigured, loyalties shifted with staggering regularity, and conflicts were waged on and off the battlefield, a new genre of painted artworks began to take shape. Portraiture became the predominant artistic genre between 1800 and 1840. Early nineteenth-century portraits principally featured the heroic likenesses of military leaders, such as an 1829 portrait of Andrés de Santa Cruz, a marshal in Simón Bolívar's Peruvian army who briefly served as president of the Peruvian republic and later originated the short-lived Peru-Bolivia Confederation, his political career echoing the fragmentary nature of national governance at the time.

Military portraits visualized the process of political reconfiguration from imperial colony to republican nations that characterized the revolutionary period as the history of the region unfolded in real time.



Fig. 1

## EMPIRE'S PORTRAIT

Over the past four decades, art historians have worked to establish the parameters of a coherent visual history of America under Spanish rule. Their research has identified how new forms of representation developed in relation to the circumstances of local governance, to shifts in social dynamics, to religious oppression and indoctrination, and to global socio-cultural developments. This period is often termed the «colonial period» in the study of the visual arts. While the term «colonial» may seem problematic to some, during the eighteenth century, Spain's American territories increasingly identified as colonies exploited for the financial benefit of the monarchy, suppressed within an oppressive social order, and constrained by systemic limitations that imposed foreign rule across the continent. The historian Mark Burkholder (2016) recently observed that American territories recontextualized their status within the Spanish imperial apparatus between 1808 and 1811. In this historical moment, American representatives at the Spanish governing councils convened to address instability in monarchical rule and the threat of foreign invasion became critical of the peninsular super-majority enjoyed by the collective bodies. Theoretically, American territories had enjoyed the status of «kingdoms» throughout the sixteenth and seventeenth centuries. The Kingdoms of New Spain and New Castile, established early in the conquest period, semantically mirrored the peninsular kingdoms, such as those of Valencia, Aragon, or Catalonia; however, soon after Spanish rule was established in South America, it became very clear that the American kingdoms did not share the same rank within the empire as their peninsular counterparts. Felipe Guaman Poma de Ayala (c. 1600) famously critiqued Spanish colonial rule in the Viceroyalty of Peru at the turn of the seventeenth century. Guaman Poma was particularly attentive to identifying the abuses of Spanish bureaucrats, administrators, soldiers, and settlers as they were meted out on the indigenous population.

The city council of Lima summed up the changing relationship between the Viceroyalty of Peru and the Spanish Empire in an 1809 letter to that

city's Real Audiencia. In the letter, the city council describes its role as «the voice of the public» representing «the common good» of the viceroyalty's population. The correspondence goes on to explain the effects of sovereign intentions in favor of the Americas, which «are no longer colonies,» and instead «they find themselves classified as an integral part of the monarchy...giving them a place in the supreme government of it.»<sup>1</sup> During this pivotal moment, American identity within the Spanish Empire shifted in such a fundamental way, that the region's past became separated from its present, fracturing social cohesion and opening up the possibility for radical political change.

In this context, the genre of portraiture, in which an artist seeks to depict the likeness of a known individual in a visual format, is often described as a footman of the Spanish colonial enterprise, buttressing elite status within severely hierarchical societies whose subordination served to reinforce foreign oppression. In the early modern period, however, portraiture was a broad category that developed throughout the Iberoamerican world. Rather than seeing American portraits as mimetic copies derived from existing European pictorial practices, it is important to recognize that the genre was far from cohesive at the time of the Spanish conquest of America. Itinerant artists from throughout Europe and South America established the genre as a representational tool in the sixteenth century and elevated it to an art form by the end of the seventeenth century. The art of portraiture was deeply integrated into the process of colonial domination from the highest levels of the social hierarchy down to the humblest subalterns.

American governmental, educational, and ecclesiastical institutions became regular patrons of portraits during the Habsburg period. Portraits adorned the walls of elite homes, served as backdrops in government buildings, and adorned religious facilities. By the middle of the eighteenth century, portraiture became an essential component of American visual culture, as elites began to commission portrait paintings for personal use

1 Archivo General de las Indias, Lima, Caja 802.

in unprecedented quantities. Because the genre was largely reserved for privileged elites, portraiture cannot be separated from the social maneuvering that shaped the nature of Spanish governance across South America during the early modern period. As Victor Peralta (2002) has shown, the act of political positioning in the late-eighteenth and early-nineteenth century across South America was most apparent in a discourse of authority. Authority, or the ability to exercise effective power, was rigorously questioned in American and Spanish contexts. When they were enlisted to portray leading government officials, artists participated in the negotiation of authority as it circulated across the Iberoamerican world.

#### COLONY'S PORTRAIT

Portraiture was an essential component of Spanish colonial governance in South America. Royal portraits were imported and commissioned from local American artists to adorn the walls of homes and government buildings, as well as public spaces. The royal portrait not only made the physical body of the Spanish monarch visible, it represented *La Monarquía*, or the entire governing apparatus that supervised the economic exploitation, social subordination, and territorial supplication of the Americas for the benefit of the distant Spanish royalty. The Spanish royal portrait was a visible reminder of the fractious nature of existence in the Iberoamerican world, where loyalties were often split between local and transatlantic relations.

Visual fascination with the process of governmental discontinuity did not originate in the independence era. In the middle of the eighteenth century, artists began to experiment with ways to visualize the history of South America from before the Spanish conquest through the present moment. A unique visual platform emerged that juxtaposed imagined portraits of Inka rulers with interpretations of known portraits featuring the Spanish monarchs from the Habsburg and Bourbon lineage.<sup>2</sup> Several painted and

2 See <http://colonialart.org/archives/subjects/profane-subjects/portraiture/incas#c1293a-1293b>

engraved versions of this iconographic type were produced in Peru and Spain. The images depict the portraits of Inka and Spanish rulers in uniformly-sized circular frames spread linearly across a rectangular canvas arranged in four horizontal registers. From top to bottom, the registers begin with an allegorical cluster at the top of the painting that interweaves religious iconography with heraldic imagery. A christological godhead, identified by a foil-shaped inscription enveloping it, is flanked by two regal coats of arms, on the left that of the unified Spanish monarchy of Castile and Leon, and on the right that of the highland Andean city of Cuzco. The second register begins and ends with full-length depictions of Manco Capac and Mama Ocllo, historical personalities identified as the first Inka rulers in South America. Their thirteen successors follow across the second and third registers of the painting, culminating in a portrait of Charles V, the Spanish king and Holy Roman Emperor at the time of the Spanish conquest of South America. The final register at the bottom of the canvas depicts the seven Spanish monarchs that followed Charles V, and the row ends with an empty frame and box for a textual inscription to describe the future portrait's subject. Inscriptions below the framed portraits across all four registers offer biographical sketches that contextualize the depicted men and woman as individuals and in relation to one another.

Several examples of this typology find the beginning of Peruvian history in a pair of historical figures, Manco Inca and Mama Ocllo, that is often described in primordial terms. Early written histories of the Inka period in Peruvian history dating to the sixteenth and seventeenth centuries describe Manco Capac and his sister-wife Mama Ocllo as the first in defined line of Inka leadership.<sup>3</sup> In his astute anthropological research, R. Tom Zuidema (1997, 2015) has demonstrated that prior to the Spanish conquest, Inka leadership did not follow a patriarchal lineage, and it is conceivable that a sequential lineage, as visually presented in the four horizontal registers of the Inka and Spanish royal portrait images, was fabricated during the sixteenth and seventeenth centuries to buttress

3 Cieza de León 1960, Sarmiento de Gamboa 2007.

Spanish territorial claims and make indigenous American history palatable to its new European overlords. The busts of fourteen male Inkas are followed by those of eight Spanish monarchs, condensing centuries of Peruvian history into a single visual image. The collective portrait is a response to a nascent American interest in developing a cohesive historical narrative to bridge the fragmentary knowledge of Andean history before the conquest with the experience of Spanish colonial rule. Natalia Majluf (2005) has demonstrated that these collective portraits of Inka and Spanish royalty were instrumental for creole elites in Lima who sought to integrate the majesty of ancient highland Andean sovereignty into a shared history of the Peruvian viceroyalty. In these paintings, the history of the colonial period, as represented by the lineage of Spanish royal portraits, is validated as a body of knowledge by its visual juxtaposition with the noble history of the Inkas.

The portraits of the Inkas, kings, viceroys, and prominent elite individuals were intimately bound up in a complex network of relationships. As I have shown, portraits of the monarchs operated as embodiments of royal authority alongside the viceroy as regional governor. Authority across late-colonial South America was understood to be constructed, negotiated, and dependent upon physical, visual, and textual representation for its efficacy. The concepts which imbued royal portraiture with the power of absent governance gave the viceroy the ability to rule in a semi-autonomous manner. However, because royal portraits effectively satisfied that function, the viceroy could not simply «re-present» the king. Rather than supporting the imperial agenda, viceregal portraiture in South America was exploited by creole and peninsular bureaucrats essentially in control of Lima, Buenos Aires, and other cities such as Santa Fe de Bogotá. They used these images to negotiate political relationships, garner public support, and demonstrate personal financial wealth and cultural acuity. Official portraits honored the local viceregal government, which the creole elites, who controlled the city councils and other local offices, relied upon for sustaining their own political power within the existing hierarchy.



In an exemplary case, the Lima artist Pedro Díaz completed a portrait of the sitting viceroy Ambrosio O'Higgins in 1798. (Engel 2010).<sup>4</sup> Earlier in the year, the city council of Lima had commissioned the portrait from Díaz after approving expenses associated with creating the commemorative portrait. The city council described its support for the image as an honor bestowed upon the viceroy in gratitude for his commitment to the city's improvement. Díaz, who was active in Lima between 1770 and 1815, received many important portrait and hagiographic commissions from powerful limeño institutions. Díaz's portrait of O'Higgins closely follows the established visual protocols for the genre of portraiture in the eighteenth century and subtly foreshadows shifts the genre will undergo in the coming century. The artist depicts Viceroy O'Higgins in a traditional pictorial format that echoes centuries of viceregal portraiture produced for the city council of Lima. The viceroy, the formally dressed elite subject of the painting, stands in an ambiguous interior space flanked by an ornamental classical column and a billowing velvet curtain. A formal coat of arms and descriptive inscription establish the subject's identity as a Spanish military official appointed to govern in an increasingly unstable environment confronted with threats from abroad and regional volatility.

The number «41» is inscribed in the middle of the canvas in a highly visible location. This number locates the portrait in the Lima city council viceroy portrait collection. Like the painting's iconography and composition, the numerical inscription locates the painting in a painted historical narrative, a series of viceroy paintings that together form a coherent picture of the colonial history of South America. The portrait of an individual man memorializes the specific person at the same time the painting summarizes a historical period, the time the viceroy held office in Peru. Like the Inkas in succession with the Spanish monarchs paintings, the viceroy portraits condense a historical period into a singular image. The predictable conventionality of the images creates a picture of historical coherence

4 See <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/207>

in stark contrast to the fractured discontinuity that shaped daily life in early nineteenth-century South America.

#### NATION'S PORTRAIT

Pedro Díaz had an apprentice in his Lima workshop at the end of the eighteenth century. José Gil de Castro, worked under Díaz's supervision from 1789 until 1806, when he began his career as a military artist. Gil de Castro trained in the art of portraiture and religious painting under Díaz's tutelage. Technical analysis of Gil de Castro's working method reveals a layering of red and gray paint in the preparation of his canvases, a method also observed in Díaz's paintings that stems from the influence of the Sevillian painter José del Pozo. (Majluf 2012) Gil de Castro parlayed his colonial-era training into a career as the leading portraitist of the revolutionary period. A member of the Real Cuerpo de Ingenieros Militares, Gil de Castro traveled throughout South America after he left Lima in 1806, painting portraits of royalists and revolutionary generals. By 1822, Gil de Castro returned to Lima and became «el primer pintor de cámara del gobierno peruano,» a role in which the artist was charged with portraying the military heroes of the revolution and the nation's shifting leadership.

Gil de Castro's elite and military portraits bridge the transition between colonial portraiture and republican visual culture. Moreover, the paintings exhibit a continuing concern with how visual continuity is situated in the process of cultural fragmentation. For example, Gil de Castro painted several well-known portraits of Simón Bolívar in 1825.<sup>5</sup> The paintings of Bolívar visually parallel colonial-era portrait production by featuring a solitary male figure standing in an undefined space delineated by a checkerboard floor. The portrait's subject is identified by a text inscription, commonly used during the colonial period to posthumously identify the most important accomplishments of the depicted individual. Upon closer

5 See [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sim%C3%B3n\\_Bol%C3%ADvar,\\_1825.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sim%C3%B3n_Bol%C3%ADvar,_1825.jpg)

inspection, the artist's focus seems to fall on depicting Bolívar's physical likeness and the exquisite uniform he wears. We can observe the same focus on likeness and attire in Díaz's portrait of O'Higgins; however, in Gil de Castro's portraits, architectural context and heraldry fall away narrowing the visual focus of the image to the standing male figure.

Marcia Pointon has pulled back the veneer of pictorial convention in portraits like Gil de Castro's. In her terms, «the portrait's apparently conceptually circumscribed boundaries may serve as a mask for innovation in times of adventurism.» (Pointon 2013, 53) To follow Pointon's logic, portraiture may look conventional in its iconography and composition, but conceptually, the genre is uniquely equipped to address concerns that were socially relevant although not visibly apprehensible to us today. In Gil de Castro's portraits of Bolívar and other revolutionary figures, the artist continues to use the solitary male figure to represent the revolutionary process as it unfolded across the continent lingering over decades. This gradual transformation of colonial-era artistic practices retains earlier conceptual implications in which portraits summarized a period of colonial history through the visual commemoration of an individual military leader. Portraits became the material vestiges of the redistribution of authority which came to characterize the end of Spanish dominance on the continent.

After 1829, an unidentified artist painted a portrait of the accomplished military leader Andrés de Santa Cruz y Calahumana. (Figure 1).

The full-length portrait features the Peruvian Grand Marshal who became president of Peru (1826) and Bolivia (1829) before this image was completed. Santa Cruz stands in front of an ambiguous grassland landscape with a bank of dark green trees delineating the perimeter of the pictorial space. The artist emphasizes the subject's military accomplishments with precise depiction of his highly ornamented embroidered uniform and medals. A cluster of nationalist paraphernalia and maps is crowded into the portrait's lower right corner. Although this painting was not created by Gil de Castro, it exhibits many similarities with the limeño artist's work, namely the solitary male figure sporting an elaborate military uniform celebrating the subject's status as a victorious military leader. Furthermore,

the painting highlights Santa Cruz's political leadership in Peru and Bolivia with the detailed depiction of national paraphernalia and maps encompassing the geographical scope of the territories he governed. In a seemingly simple portrait composition, the artist summarizes a span of over thirty years. Santa Cruz started his military career in 1809 as a royalist fighter who joined José de San Martín's army after being captured in 1820. After working for Bolívar, Santa Cruz had a string of military victories culminating in his promotion to Grand Marshall of Peru in 1825. Santa Cruz's military attire, sword, sash, and medals iconographically recall decades of military accomplishments achieved not by a solitary individual but a united force supported by thousands of South Americans seeking liberation from the oppression of Spanish colonial domination. When this painting was completed, Santa Cruz had just taken office as the president of Bolivia, an office he would hold for ten years. This portrait of an individual person memorializes personal accomplishment at the same time it alludes to a series of events that led to the promotion of Santa Cruz. The portrait becomes a visual monument to the most important moments at the time while the overall historical narrative of the period was still taking shape.

#### HISTORY'S PORTRAIT

The transitory nature of sociopolitical life in eighteenth and nineteenth centuries provided a richly layered subtext for the Inkas in succession with Spanish kings portraits and images featuring solitary military figures. These new types of portraits emerged in the context of a cultural environment upended in the process of governmental upheaval. Many of the portraits produced in this period were recontextualized as circumstances continued to shift into the 1840s. Private and institutional portrait owners displayed their artworks in new venues, maintained the integrity of collections in spite of widespread iconoclasm, and commissioned artists to make adjustments to earlier works in order to ensure their relevance in the new world order.

Following the fragmentation of South American territories with the foundation of autonomous national governments, individuals and collective groups began to commission and collect portraits of successful military leaders. The Pan-American liberator Simón Bolívar was the most frequently represented in figure in military portraits painted between 1820 and 1850. Artists, like José Gil de Castro, often depicted Bolívar in portraits that visually parallel the portrait of Andrés de Santa Cruz in figure 1. Furthermore, Bolívar was portrayed as the culminating figure in series of Inka portraits which became popularized in the mid-nineteenth century. A painting from a private Bolivian collection bridges the tradition of military portraiture and Inkas in succession with Spanish kings. (Figure 2) This complicated oil-on-canvas painting was created by an unidentified artist between 1758 and 1778. Its composition originates in the Inkas in succession with Spanish kings portraits and is derived from an earlier image created by Juan Bernabe Palomino in 1748 that illustrated the observational account provided by the royally appointed officials Jorge Juan and Antonio de Ulloa. In an interesting historical twist, the painting's iconographic program, which features the imagined portraits of thirteen Inka rulers and eight Spanish monarchs undulating in front of a baroque architectural tableau ornamented with regal emblemata, was fundamentally adjusted around 1825 when another unidentified artist replaced the portrait of the last illustrated Spanish monarch, Charles III with the likeness of Simón Bolívar. Bolívar, who is identified by bushy dark brown eyebrows and full mutton chop sideburns, wears a recognizable military uniform, emphasizing the militaristic nature of the period.

In figure 2, the revolutionary period is portrayed as the historical successor of the period of Inka rule and Spanish imperial domination in South America. The Inka and colonial periods structure the history of the region; as historical periods, the two chapters preceding the revolutionary turn toward independence become essential building blocks for a shared collective notion of the past. When the painting in figure 2 was adjusted in the 1820s, the history of the region was in flux in two ways: first, the past was ripe for reconfiguration in light of independence from Spanish

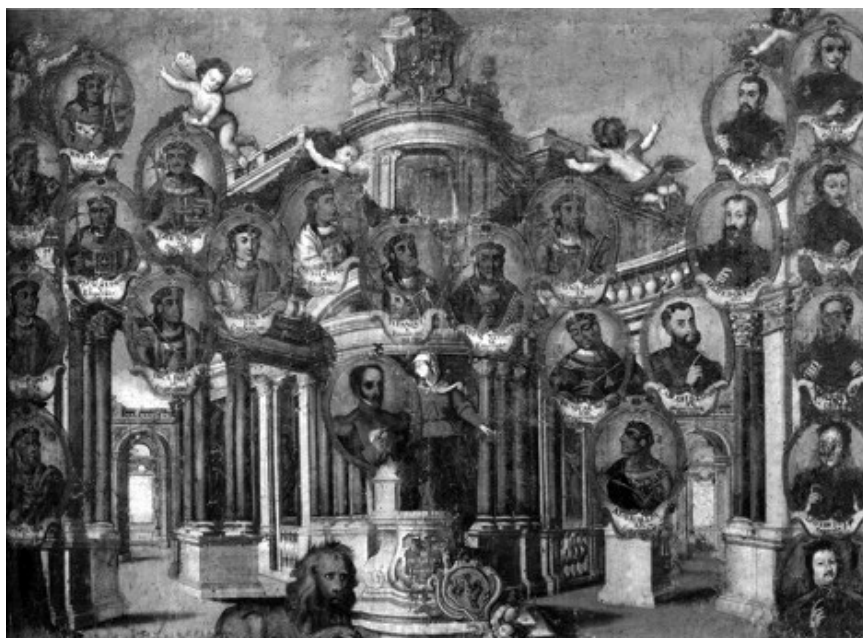


Fig. 2

domination, and second, the revolution and early nation building efforts were still underway. (Jorge Basadre would not complete his encyclopedic history of Peru until 1968.) When the portrait of Charles III was erased by the inclusion of Bolívar's portrait, history was reconfigured. This erasure echoed across decades in which nations struggled to identify and integrate the history of the colonial period into narratives designed to emphasize exceptionality, independence, and success. In this painting, history is pictured, through a succession of individual portraits, as movement across space and time, fractured into individual units yet united into a coherent whole through artistic interpretation.

The reflection of the historical vestiges of political systems in art can also be seen in nineteenth-century military portraits. Conventional compositional and iconographical aspects of republican era portraits visually connect the images to the visual production of the colonial period. These visual legacies integrate the colonial period into the visualization of national histories. At the time when portraits of republican heroes expanded the genre's

reach to an unprecedented degree (after 1820), American collectors retained colonial artworks and often juxtaposed colonial and republican era portraits (in a singular image as in figure 1 or the same artwork seen in figure 2).

Military portraits, collected by people of all demographic backgrounds, visualize a connection between the artworks and the historical narrative that they established by their proximity to each other.

Although the portrait of Andrés de Santa Cruz was not physically altered after it was completed in 1829, the painting became much more complicated in its representational program as history unfolded in the 1830s. The portrait of Santa Cruz is inseparable from the depicted subject's biography. Santa Cruz advocated for project of political consolidation after he was elected president of Bolivia. His support for the Peru-Bolivian Confederation, which achieved short-lived success between 1836 and 1839 has been tied to his indigenous roots (was the son of an indigenous mother). The juxtaposition of Peruvian and Bolivian national iconography in the lower right portion of Santa Cruz's portrait takes on increased potency in the wake of his efforts at political unification among the two countries he helped to usher into independent nationhood. The portrait does not merely represent the power of a singular individual, but recalls the history of national relations in stark relief on the surface of a singular visual image — a task that could not be achieved by written texts.

Because the painting outlives its subject, artist, and patron, the image has a historical function beyond documenting the likeness of the depicted individual. As time passes and the portrait is preserved, the image comes to be associated with and to connote a bigger historical narrative and the complexities embedded in its formation. The process by which history was made cannot be separated from its representation in visual culture. Jacques Rancière theorizing of the relationship between art and politics can be useful in thinking about how works of art are dependent upon «historically constituted systems of possibilities that determine forms of visibility or criteria of evaluation.» (Rancière, 2004, 51) In Rancière's model, «forms of visibility» — in this case painted portraits — cannot be separated from the historical circumstances from which they emerged. The passage of time



expands the potential of portraits to be socially relevant to the communities that sponsor and collect the images.

Nineteenth-century South American military portraits demonstrate not only a continuation of artistic practice through the transition away from colonial domination but provided an historical thread knitting the two periods together into a shared narrative understanding of the past capable of uniting a national community just beginning to coalesce into a recognizable unit. Military portraits reflect the historical vestiges of the preceding sociopolitical system, integrating the colonial period into the national present. The images visualize a fascination with governmental discontinuity in which the fractured becomes unified over time in the creation of a visual historical narrative.

During the colonial period, authority was understood to be negotiated and constructed, and it had become inseparable from visual representation. Considering the nature of authority through the analytical lens of the political illuminates its constant instability when not obscured by the totalizing narratives of Spanish absolutist governance. Government policies were promulgated in official edicts issued from the Spanish monarchy as advised by the Council of the Indies. In Spain and across America, the distribution of authority and the act of governance was subject to interpretation and contestation based on circumstantial application. When local or regional circumstances demanded adjustments in the process of governing, officials often responded with flexibility. In a remarkable transformation of viceregal practice in which religious icons and official portraits celebrated imperial governance, early republican military portraits pictured the history of the revolution through the portrayal of its primary protagonists. Republican military portraits engaged with pictorial conventions in order to give their images cultural currency in a transitional political moment that simultaneously maintained the relevance of the painted genre and ensured its pivotal role in the recording of national histories for centuries to come.

Portraiture's endurance into the revolutionary and later republican eras demonstrates its continued relevance in the process of governmental fragmentation. Portrait conventions (iconography and composition) provided a



tangible visual continuity between the ancient past, the period of Spanish domination, and the uncertain present that was creeping toward autonomous nationalism. As a coherent visual tradition, the genre of portraiture forged an essential link between a past polluted by centuries of Spanish imperial domination and a future ripe with the promise of national integrity. Shifts in the pictorial genre demonstrate the necessity of gradual evolution in the context of a political revolution. Visual continuity observed in the practice of portraiture between 1810 and 1840 underlies the goal of unification between a shared sense of the past that was only beginning to take shape and the ambiguity of an uncertain present.

## BIBLIOGRAPHY

- BURKHOLDER, Mark. «Spain's America: From Kingdoms to Colonies,» *Colonial Latin American Review* Vol. 25, no. 2, 2016.
- ENGEL, Emily. «Official Portraiture and Authority in Late-Colonial Lima and Buenos Aires,» *Dieciocho* 33.1, Spring 2010.
- GUERRA, François-Xavier. *Las revoluciones hispánicas: Independencias americanas y liberalismo español*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- MAJLUF, Natalia. *Más allá de la imagen: Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*, Lima, Museo de Arte Lima, 2012.
- POINTON, Marcia. «Slavery and the Possibilities of Portraiture,» In *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Eds. Agnes Lugo-Ortiz and Angela Rosenthal, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- RANCIERE, Jacques. *The Politics of Aesthetics*, Trans. Gabriel Rockhill, New York, Continuum, 2004.

# THE ARCHIVE OF PHOTOGRAPHER CHALILI RISSAS (RASAS)<sup>1</sup> — PIONEER OF PALESTINIAN PHOTOJOURNALISM — IN ISRAEL'S MILITARY ARCHIVES

RONA SELA, *Tel-Aviv University*

## INTRODUCTION

A discussion about Palestinian photographer Chalil Rissas's archive, looted by a soldier from the photographer's studio and probably also taken as booty by military-intelligence mechanisms from Jewish or Israeli organizations, allows me to deal with the complexity of control by official and military archives in colonial countries. As a case study, it serves to broaden the discussion on how colonial countries that become areas of conflict due to the resistance of the colonized, seek to control the memory and consciousness of the native and his treasures in an attempt to erase them from the public sphere. It also enables an examination of the characteristics of looting, control, management and erasure of colonized treasures in colonial archives, relating to studies dealing with colonial archives in other regions of the world (Sela 2012, 2016). The work of Chalil Rissas, a pioneer of Palestinian photojournalism, has so far won initial discussion (Sela 2000, 2009). This is mainly because his work, or large parts of it, was looted or seized as military booty and managed

1 His name in Arabic is written صاصر ليلخ (Khalil Rasas). However, the English transliteration of his name written on his storefront and other items is Rissas (or C. Rissas) and this is the transliteration I use. Some family members today spell it Rassas. I encountered the problem of transliteration from Arabic to English and Hebrew at an exhibition of Chalil Raad who wrote his name in Hebrew and English differently from the academic transliteration. I obtained the information about Chalil and Ibrahim Rissas from talks in 1999 and 2000 with Waheeb Rissas, Chalil's brother, and from additional information, which I detail later.

by the colonial military archive. Either way, from the mid 20th century his work is subject to Israeli law, and to the laws, norms, and rules of the Israeli colonial military archive. The use of force against the native archive occurs therefore on two levels. One, the physical level — looting and plunder, and two, the level of consciousness — colonial management through archival mechanisms: subjection of Palestinian archives to Israeli law, censorship of these materials and their disappearance from the public sphere, control over what will be declassified (if declassified) and to which researchers, charging these looted archives with new interpretations and claiming ownership.

Chalil Rissas's work is important for me since it was the first collection of looted or plundered photographs I found in Israeli archives (Sela 2000). I consciously searched for additional such archives and found many others that had been taken by force from Palestinian photographers, organizations or private individuals (Sela 2009). Thus, I was able to chart the genealogy of plunder of Palestinian treasures (Sela 2016). The first photograph I found in military archives in Israel that taught of the plunder was the photograph of Rissas's studio in The Haganah History Archive (pre-state military organization archive, henceforth the Haganah Archive). It bore the caption: «The store where these pictures were photographed and from where they were «pilfered» (Sela 2000, 175, image no. 1). The softened term «pilfered» used to describe the looting is terminology used by the colonizer to blur the act of plunder, but through it I learned of the phenomena of looting and seizure of Palestinian treasures, until then little discussed. After further research I discovered that there is a substantial body of Rissas's work in two military archives — Israel Defense Force and Defense Establishment Archives (henceforth IDFA) and Haganah Archive. The classification of Rissas images on the Haganah archive's card reflect the same strategy of «cleaning» the language from the negative connotation of the act of plunder. The looting is described as «found»: «The photograph was found at Rissas Studio, Jerusalem.»

Despite the fact that photographs can be endlessly duplicated and distributed, additional copies of Rissas's photographs as far as I know,



Chalil Rissas, «*The store where these pictures were photographed and from where they were «pilfered»*», 1940's.

Looted photograph from the studio of the photographer. Haganah History Archives. Courtesy of the Rissas Family

have not as yet been found elsewhere.<sup>2</sup> As a result his photographs have fallen into oblivion. Over time, because of my work with archives and the many images that fell victim to the colonial system of force and control, I developed a research strategy that attempts to outline plunder in its broader aspects. On one hand, a strategy to search for information on the nature of the looted material — the photographer, the archive, the historical, cultural, political and ideological character of the material, its

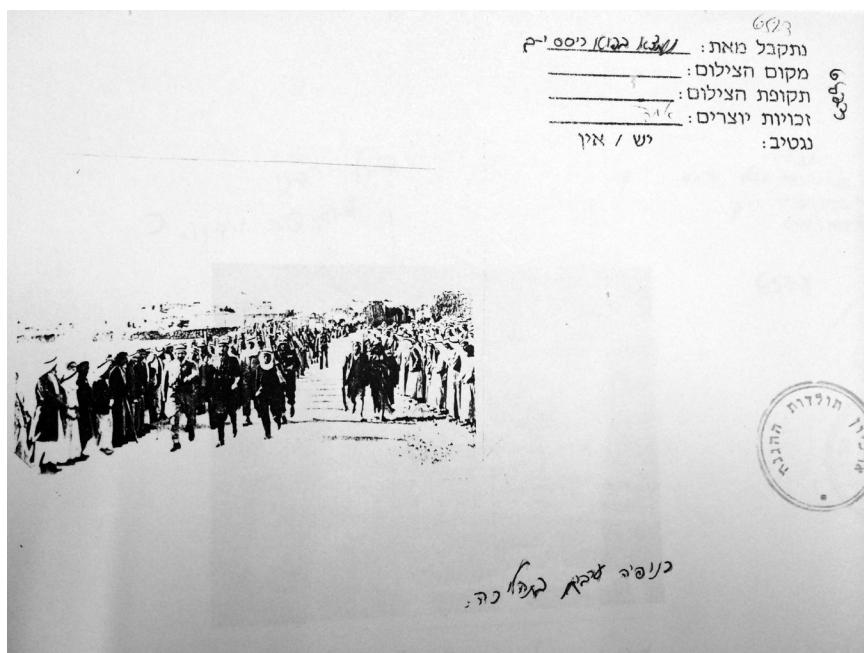
<sup>2</sup> With the exception of one photograph by Rissas, also looted from the pocket of a slain Arab and found in the IDFA, and a group of photographs with the caption «photograph found on an Arab prisoner,» donated to the Haganah Archive by Moshe Rashkes (image no. 3). It's not clear whether the photographs are from the same source. Rashkes was a squad commander in the Palmach who says he looted pictures from a slain Arab in May 1948 (Rashkes 1962, 105-107, and from an interview, 3.3.2008. See also: <http://www.ibraaz.org/platforms/6/responses/141>. Therefore, the caption in the archive is misleading. Most of these photographs bear the stamp, Photo Ibrahim Rissas ( image 4a or 4b).

rightful owner — and on the other hand, to chart a map of the looting by locating the citizens/soldiers who looted or seized the archive, or witnessed it, and to track the mechanisms of force the archive applies in managing the looted material in colonial archives. I came to view this information as essential and made it an integral part of the photograph's caption.

#### PHOTO RISSAS

Chalil Rissas was born in Jerusalem in 1926. His father, Ibrahim Rissas (1900-1970) was a photographer and owner of a photography store, Photo Rissas, in Mamilla. The store was located in an area of photography stores (for instance, the studio of Hannaniah, see below) and not far from another cluster of stores of non-Jewish photographers outside the Jaffa Gate, among them: Chalil Raad, Garabed Krikorian,<sup>3</sup> Miltiades Savvides (and inside the Jaffa Gate photographers such as the American Colony Photographers), forming an important center for the visual documentation of Palestinian history. Chalil Rissas learned photography from his father and began taking photographs at the age of 18 — in the mid 1940s. After 1948, when the area and the cultural treasures in the studios became a no-man's land, Rissas and his father opened a store beside the Damascus Gate. A study of his photographs in Israel's military archives shows that he joined different fighting forces in the Jerusalem region/mountains, in other regions surrounding Jerusalem and in Jerusalem itself, documenting the Palestinian fighting and resistance. He was in the front lines of the military combat — in high-risk areas, and photographed the battle and the warfare. While his father was mainly a studio photographer and owner of a photography store dealing in portrait photography, developing film and printing pho-

3 Up to World War I, Raad and Krikorian both worked separately, and had independent photography stores (see photograph from the end of the 19th century, beginning of the 20th century of American Colony Photographers, image no 6, above). Then, and until approximately 1933 they joined forces and worked together. .



«Arab Gangs in a Parade» Found in Photo Rissas in Jerusalem. © Haganah History Archive

tographs, Chalil, the son, chose the active side of photography. He was young, adventurous, and daring, joining the Palestinian fighting forces in the mountains and difficult fighting terrain, and especially accompanying the forces of Abd al-Qadir al-Husseini. Chalil Rissas photographed in Palestine until 1956, mainly for Associated Press and also for the Egyptian magazine Alhilal, and focused on event photography and news. After that he went to Saudi Arabia and worked there as a photographer. He returned to Jerusalem in 1967 and opened a store on Azhara Street (an area with many photography stores). He died in 1974.

In the mid 1940s, in the period when Chalil Rissas started working, another photographer, Ali Za'arur, gave voice to the Arab struggle. Ali Za'arur (1901-1972) was born in Alazariya and learned photography in the late 1920s early 1930s from a photographer by the name of Hannaniah, mentioned above. In the early years Za'arur photographed mainly for the British, and also worked for them in Gaza (1942-1945). When he returned to Jerusa-

lem in 1946, and until his death, he worked as a news photographer for the news agency A.P. and as a freelancer, describing in late 1940s the physical struggle over the land (Sela 2000, 174-175; 2009, 96-103). But Za'arur who was in his mid-forties, focused, based on the body of work he left, mainly on documenting the battle of the Old City of Jerusalem and its surroundings from December 1947 to December 1948. His photographs depict the battle of the Arab Legion and the outcome experienced by the Palestinians (exile and destruction). What makes the work of Za'arur and Rissas unique is that for the first time it is possible to see documentation of the battle for the Old City of Jerusalem in the 1948 war (especially in the Jewish section) from the Arab perspective. To this day, the battle for Jerusalem is recognized by two types of documentation: the first, from photographs in real time by the Welsh photographer John Phillips, and the other — a reconstruction of the battle for the Old City of Jerusalem as described by Jack Padwa in the film, *Hill 24 Doesn't Answer* (1955), produced with IDF assistance. Both chronicle the Israeli narrative. The photographs of Za'arur and Rissas of the battle in the Old City and its surroundings reveal additional documentation of the period from a new and previously unknown point of view. Rissas's photographs expanded this perspective, and showed the fighting in the mountains and other areas in the region of Jerusalem of the Palestinian themselves.

It's important to note that the work of Rissas and Za'arur signified a change in Palestinian photography. Until the mid forties most Palestinian photography was channeled into documenting the everyday life of Palestinians: studio/portrait photography, family photography, commercial photography, documentary photography, landscape photography sometimes with people, or photography for local and foreign photography agencies. In general, the beginning of Palestinian photography can be marked with the work of Chalil Raad in 1891 in Jerusalem, and a year later with the early work of Daoud Sabounji<sup>4</sup> in Jaffa. Unlike photographers whose work

4 Daoud Sabounji, who was a Christian, began photographing in Jaffa in 1892 (Nir 1986, 99, 225). Eyal Onne claims that additional Arab photographers, for example T.J. Alley or Putman Cady, began operating at the end of the 19th century (Onne 1980, 14-15). However, he publishes very little information about their origin, nationality and work. Another photographer active in Jaffa around 1912 was





«Chalil Rissas, A Gathering of Palestinians on a Street Blocked by British Forces». Moshe Rashkes © Haganah History Archive

is lost, Raad's work was researched because his archive was rescued by a family member.<sup>5</sup> A study of his work reveals that he travelled in Palestine and throughout the Middle East photographing a wide range of subjects — families and events — weddings, children, portraits, landscapes, industry, agriculture, architecture and archeological excavations. In the 1920s another generation of photographers arose, such as Karimeh Abbud — first female Palestinian photographer, Fadil Saba, Hanna Safieh and Ibrahim Rissas — probably the first Muslim photographer in Palestine. They continued photographing daily life in Palestine, also focusing mainly on studio photography, documentary photography (a few events such as national parades), and fam-

Sawabini.

<sup>5</sup> See the exhibition: *Chalil (Khalil) Raad, Photographs 1891-1948*: <http://www.ronasela.com/en/details.asp?listid=50>. Other parts apparently were looted.

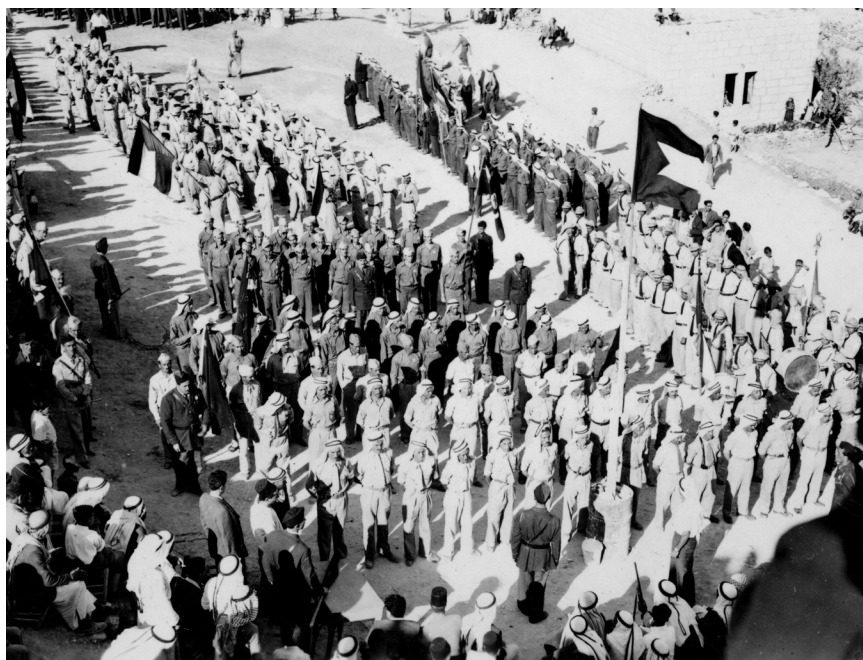


ily aspects, everyday and commercial (Sela 2000, 163-177). Another generation of photographers began operating in the early 1930s, giving expression to Palestinian existence: the two Armenian photographers — Elia Kahvedjian in Jerusalem and Hrnat Nakashian in Jaffa; and other Arab photographers/photography studios that need to be researched, among them Studio Alhambra, Studio Roxy (Ramallah) and Photo Boudir. In the late 1940s, especially with the intensification of the conflict just before 1948, there was a major change in the subjects covered by Palestinian photography. Za'arur and Rissas focused on the national conflict over the land in all its aspects, especially the military uprising and resistance, and the war's consequences as experienced by the Palestinian population. Hrnat Nakashian gave too voice to the result of the Nakba from a Palestinian perspective. This change in the character of Palestinian photography and representation is significant since, as far as known, earlier uprisings (1921, 1929, 1933, 1936) received little documentation by Palestinian photographers.

#### COLONIAL ADMINISTRATION

The first set of photographs I found in the Hagganah Archive was looted from Rissas's studio by an officer in the Israeli army, who took them for personal interest and not for information or military aims. On his return from the war he gave them to his son as a gift (Sela 2009, 96-103, an interview with the looter's son). These images, although not produced by Israeli systems, were condemned to five decades of censorship and erasure.<sup>6</sup> The second set of photographs — found in the IDFA, was opened a short while after and defined by the archive as «material taken as military booty.»

6 «The records in the IDFA are produced by the Defense Establishment, and therefore according to the Archive Law are classified for fifty years from the day of their creation.» *The IDF and Defense Establishment Archives, Rules, Orders and Instructions* :<http://www.archives.mod.gov.il/pages/MISC/z-chukim.asp?AR=1>. According to *Freedom of Information Act* [1998] and *Archive Law* [1955]. section 10), the IDFA can define material as a threat to Israel's national security or foreign relations and classify it as secret and restricted for an unlimited period dependent on the sole decision of the archive.

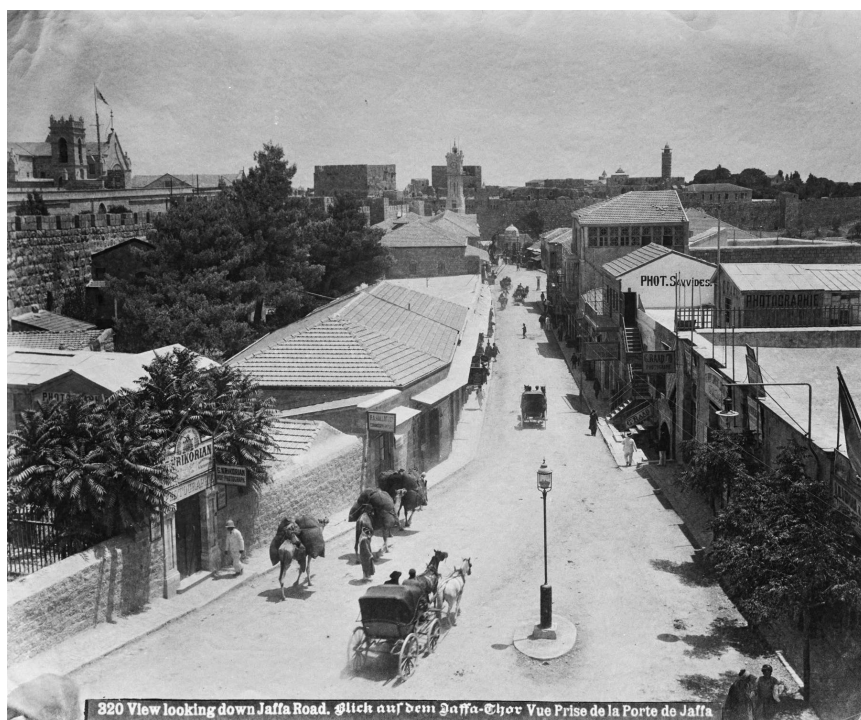


Chalil Rissas, «Arabs Parade», 1940's. IDFA Archives. Courtesy of the Rissas Family  
 The photograph was apparently looted, but is defined in the archive as «military booty»:  
*«Accepted since the mopping up operation of 1967, November 2002 —  
 an opinion by the attorney general to allow the use of seized materials.»*

Therefore, it is not clear whether they reached the archive from the same source (the soldier) that looted the photographs from the photographer's studio or as an organized seizure by military forces. In 2002, according to the archive's records, the legal advisor to the Ministry of Defense allowed, the use of these photographs that, until then, were classified. The archive records also show that they were saved from elimination in 1967.

The first set of photographs from the Hagganah Archive was sent by the officer's son to the Israeli military magazine *Bamahane* shortly after the looting. The newspaper had appealed for photographs of the war through the army radio station, Galei Tzahal. They were published in June 1949, in two successive issues, under the title «Pictures and the Hidden through Arab Lenses (photographs taken captive)» (*Bamahane* 40, 2.6.1949, and *Bamahane* 41, 9.6.1949). It is important to examine the text and captions

accompanying the photographs in the Israeli press. First, what does the phrase «photographs taken captive,» mean? Does the use of the term «captive» give legitimacy to looting? Second, the terminology that accompanies the photographs is that of the colonizer and changes their original meaning, loading them with contents contrary to their primary essence. This is a terminology of bias, indicating Israel's fear of a narrative that contradicts its own or that threatens to crack its worldview. Hence, attached to a photograph depicting Palestinians standing on the ruins of a house is the caption: «In a daring attack a team of Hagannah fighters enter Arab territory, the well-known Semiramis hotel was bombed and destroyed with its occupants, gang leaders and organizers. The confused and defeated Arabs stand on piles of rubble» (*Bamahane* 41, 18-19, 9.6.1948). The captions describe the «daring» operation of the Jewish Hagganah fighters, while the Palestinian and Arab fighters are described as «gangs.» The article also depicts them at their lowest moment, standing «confused and beaten...on piles of rubble.» Clearly Rissas did not take his photographs in order to depict the Israeli perspective; the newspaper changed their meaning to match the Israeli viewpoint. At that time, the army station had a program called «Tomorrow *Bamahane*» that usually reviewed the issue to be published the following day, and also commented on previous issues. In a broadcast from 16.5.1951, the broadcaster referred to the article discussed above a week after it was published in *Bamahane*, calling on the public to continue sending photographs from their personal albums:» Recently after a break, *Bamahane* returned, bringing back with it the program 'There Were Days' the same program that posts pictures sent to *Bamahane* by its readers, pictures that, from time to time, bring back old yet fresh memories —the struggle for our independence, the struggle for Hebrew arms, for an independent Hebrew force, memories of the beginning of the Independence War.... *Bamahane* will be grateful to everyone who send us these pictures» (IDFA 553/54, File 154). This demonstrates how media and institutional bodies, determining policy, erased the subject of looting: «for many of us, these memories are hidden between album pages, in drawers, envelopes, among various papers, in jacket pockets or in a notebook» and how indigenous history is deleted.



American Colony Photographers, *Jaffa Street, Jerusalem*, 1898-1914. On the right: The studios of Raad and Savides. On the Left: The studio of Krikorian. Matson Collection, Library of Congress

The article uses Zionist terminology — words such as «independence,» «Hebrew Arms,» «Independent Hebrew Force» and «Liberation.» Although these photographs originally served to portray Palestinian heroism and the intensity of their struggle, not a shred remains in the Israeli publication, where they are loaded with a new political context and meaning. Also the article «The Road to Independence, the Jerusalem War, Photographs from the Arab Side» (*Bamahane* 37, 10.5.1951) uses Rissas's looted/plundered photographs. The photographs were once again subordinate to the description of the Israeli narrative, changing the initial meaning. By contrast, the edition of the Arab magazine *Almaswar* (The Photographer) that came out in February — March 1948, used photographs of various photographers, among them Rissas, to describe the Palestinian resistance. It published a photographic essay of the Palestinian resistance in Safed, Tul Karem and Nablus,

and Jerusalem region, portraying it in a sympathetic light. The paper also devoted space to the history of the Palestinian struggle, for example, Fawzi al-Qawuqji and his fighters in 1936 against the British and against the Jews, by other photographers. There are also photographs by Rissas documenting the results of the destruction of Jewish buildings on Ben Yehuda Street in Jerusalem (1948), as well as photographs of operations and training. The article gives great importance to the photographs, which glorify the images and actions of the Palestinian fighters.

John Tagg adopts the term 'A regime of truth' coined by Foucault and sees photography as part of a system, based on control and power, policing knowledge used for institutional needs. 'Its [photography] nature as a practice depends upon the institutions and agents that define it and set it to work. Its function as a mode of cultural production is tied to definite conditions of existence, and its products are meaningful and legible only within the particular currencies they have' (Tagg 1988, 3). Allan Sekula and Abigail Solomon-Godeau show too that photography is an instrument in the hands of much larger outer powers. Photography is never neutral and is connected to a discourse of one type or another that loads it with meaning (Sekula 1987, Solomon-Godeau, 1991). According to Sekula, the original use and meaning can be made invisible and new meanings come to replace old ones. New owners can 'avoid' the original use of the photographs and reinterpret them. In this sense, archives are 'clearing houses' of meaning, ideas: 'the possibility of meaning is «liberated» from the actual contingencies of use' (Sekula 1987, 116).

However, these new interpretations should be re-examined in the context of looted/seized archives, as, through a sophisticated colonial administration, the colonizer takes ownership over the colonized archive and classifies it as if it was its own. Thus, for example, the copyright of Rissas's images, as classified and stamped on the images' cards are: Haganah Archive (image no. 2).

## EPILOGUE

Colonial archives function as the gatekeepers of colonial countries, continuing to erase indigenous history or rewriting it according to the colonial model. Colonial countries commend different mechanisms that control the manufacture of the colonizer's narrative — from the plunder of archives, managing native history and causing its erasure from the public sphere, through subordination to the laws of the colonizer, censorship and control over whether to expose material, what material is exposed and to whom, up to loading it with a distorted meaning and interpretation. The uniqueness of the photographic medium lies indeed in its ability to create and distribute meaning, however that meaning is not only defined by the photographs themselves but constructed and manufactured by additional external mechanisms as shown by various scholars. As I have discussed, seized or looted archives not only reveal the colonial situation but become a mirror of colonial power relations as well. They are managed by colonial archives, which have a significant role in creating and constructing the colonial situation in consciousness.

Colonial control also pervades and influences the citizens of the colonizer state. The discussion about Rissas's photographs serves to show how individuals in society internalize and appropriate the codes of the military establishment and how the practice of force penetrates the private and civil sphere. Although Rissas's photographs were taken by force from his studio by an officer, they were not taken by order of the military as part of intelligence gathering, but by a soldier who coveted the material. The archive itself has made no effort to return the material to the photographer's family and continues to control its classification and exploit it for its own needs. Thus, a hermetic colonial mechanism is born— from the moment of plunder of archives and materials to their existence in the archive under the sovereignty of the colonizer. The role of the decolonial researcher is thus, to chart the genealogy of looting, plunder and colonial management that manufacture meaning or erase material from the public sphere, to crack



and resist this colonial mechanism (Sela 2009, 2012, 2013), return the images to their original context and to the history of the natives.

A special thanks is given to the Rissas family for supplying the necessary information to write this article and for allowing the use of the photographs.

#### BIBLIOGRAPHY

- SEKULA, Allan. «Reading an Archive,» *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1987.
- SELA, Rona. *Photography in Palestine in 1930s&1940s*, Tel-Aviv, Hakibutz Hameuchad Publishing House and Herzliya Museum, 2000.
- SELA, Rona. *Made Public — Palestinian Photographs in Military Archives in Israel*, Tel Aviv, Helena and Minshar Gallery, 2009.
- SELA, Rona. «Rethinking National Archives in Colonial Countries and Zones of Conflict,» *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, edited by Anthony Downey, London, IB Tauris, 2015 (2012).
- SELA, Rona. «A Genealogy of Plunder,» Forthcoming, 2016.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- TAGG, John. *The Burden of Representation Essays on Photographies and Histories*, London, The Macmillan Press Ltd., 1988.

# THE FASCIST REGIME AND THE COLONIAL CONSCIOUSNESS IN ITALY; INTERDISCIPLINARY APPROACHES APPLIED TO THE PERIODIC PRESS

MONICA PALMERI, *Università degli Studi della Tuscia, Viterbo*

The aim of this paper is to trace the contours of the colonial propaganda in Italy during the fascist years through the examination of three exemplary magazines. They are «Esotica: mensile di letteratura coloniale, cronache artistiche e mondane», «Africa Italiana: rivista di storia e d'arte a cura del Ministero delle Colonie» and «Etiopia: rassegna illustrata dell'Impero».

These three periodicals have been chosen among a great number of others because they allow to deepen, through a comparative methodology, specific aspects of the fascist colonial propaganda and to analyze which tools the regime used to use to build the so-called «colonial conscience» and to manage the image of the empire after 1936.

«Esotica» has been founded, directed and edited by Mario dei Gaslini, journalist, writer and publisher,<sup>1</sup> first prize winner of the colonial literature's contest promoted by the fascist government. The magazine «Esotica», released from October 1926 to April 1927, shares with many periodicals of Italian XX century the fleeting duration. Lot of journal lived just the time necessary to express one aspect of an intellectual quest, testifying the perpetual work in progress of a militant culture.<sup>2</sup>

«Etiopia: rassegna illustrata dell'Impero», monthly and often twice monthly, has been released from 1937 to 1943; the director is Giuseppe

1 VENTURINI, Maria. *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale 1920-1940*, Perugia, Morlacchi, 2013, pp. 509-510.

2 LUPO, Giuseppe (edited by). *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, Torino, Nino Aragno Editore, 2006.



Fabbri, writer, journalist and artist.<sup>3</sup> The magazine points out as cornerstone of publication both Rome and Addis Abeba and some news items are written both in Arabic and Italian language: aspects which indicate the wish to communicate to a multiethnic public.

«Africa italiana» was released for about fourteen years (1927-1941) and it shows a refined and elegant graphic dress; it was published by Ministero delle Colonie and faces almost exclusively historical and artistic heritage with archaeological themes.

Since the conquest of mastery, Mussolini is aware of the importance held by the press to build up popular consent. He proceeds to integral fascistization of the greatest daily paper trying to insert them in the core of his propaganda program, without necessarily making them national newspapers. In his opinion, press must develop an educational function assisting the political party, avoiding what could be harmful for it, minimizing the dissent, illustrating the daily work of the regime and pointing out its enemies.

In the last Twenties, Mussolini imposed an important course of press' modernization on the technical side, and also on publishing and journalistic sides: new establishments were built, new machineries were bought, so newspapers of the evening started becoming more successful. To provide a cultural product that could meet the taste of large society's levels the comparison with European examples resulted fundamental — for example the model for the daily paper of the evening is the French «Paris soir» — but it is important to underline as the Italian press also has been able to develop a peculiar appearance, both for the role developed by the third page — where were built dialectical relationship between intellectual and political issues —,<sup>4</sup> and for the journalist-writer's new profile,<sup>5</sup> remarkable especially for the colonial press.

Since 1933 Mussolini plans Ethiopia's invasion, a testing ground for the complex communicative machine developed in the previous years. The

3 FORESTA, Sergio P; STANNIZZLI, Luigi. *Francesco Grisi*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2002, p. 69.

4 MURIALDI, Paolo. *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 141-184.

5 VENTURINI, Monica. *Controcànone*, Roma, Aracne Editrice, 2010.

colonial magazines released with fluctuating fortune from the late Twenties to around 1943 can be considered one of the tools used by the regime for mobilizing the Italian and to build up consent around the colonial theme. The comparison among «Esotica» and «Etiopia» is useful to underline how, during the years, the colonial propaganda uses complex communicative tools, and how tried to reach political purposes and became spokesman of different moods. One of the goals pursued by the fascist regime consist of instilling in Italian's mind the idea of the colonial empire through the mediatic building of the so-called «colonial conscience».<sup>6</sup>

Embracing this purpose, Mario dei Gaslini decided to start a new magazine called «Esotica» that embodies the didactic spirit of the late Twenties' colonialism. The graphic dress is essential and roughing, the cover and the few illustrations are realized by Armando Curcio and other artists whose shared an evocative language made of exotic elements such as curtains, desert, palms and camels. Mario dei Gaslini manufactured a magazine that conjugates important propagandist themes to frivolous columns as those related to fashion or gossip. He gave information of the commercial and economic activities that were possible to develop in Africa, as well as on viability — perpetually *in fieri* — and on the climate; in this way dei Gaslini tries to deliver to the readers the majority of information around Italian colonies, embracing the government politics that wishes an Italian migration to Africa's possessions.<sup>7</sup>

Africa is represented, according to a culture's time typically dualistic, perpetually at the crossroads between the nineteenth-century exoticism and the desire to set free from it. In short stories and serial novel,<sup>8</sup> Africa was described like a fascinating and mysterious country as well as unreal

6 «To valorize the colonies mean to introduce them little by little in the mind of the Italian, to make them a fixed thought in their brain» ANON., Gruppo imperialisti coloniali, in «Esotica mensile di letteratura coloniale, cronache artistiche e mondane», 2, 1926, p. 4.

7 The bibliography on this subject is huge, this is one of the well-known texts: LABANCA, Nicola. *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

8 *Notte esotica* by Umberto Vanoli; *Il Piccolo caffè* by G. Marozzi; *Anime beduine nella leggenda e nella vita* by A. Perricone Violà; *Ombre dell'harem* serial novel by Mario dei Gaslini.

one, a continent populated by beautiful and available women<sup>9</sup> — an image from which the colonial literature won't know how to free itself, as it is testified by the 1931-33's referendum about colonial literature;<sup>10</sup> the great numbers of written biography and photographic portraits of the governors and the conquerors are meant to be the double intention to damp the exotic suggestion proposed in the literary passages and made more familiar the African colonies to the readers, spurring people to embrace the challenge of the adventure and move out to Africa. Nevertheless, the balance is in favour of the exotic representative methodology, because of an iconographic language which prefers illustrations above photos, evocation above chronicle. «Esotica» is a magazine with a propulsive spirit that aspires to become a reference point for those who wants to participate actively to the construction of the Italian colonial identity.

In the editorial manifesto indeed dei Gaslini figures out the empire constitution prefigured as a need determined by the imperialist and nationalist vocation of the regime, and as an aim to reach for facing up numerous domestic problems (unemployment and demographic exuberance *in primis*). The empire is prefigured through the image of Mussolini while visit Tripoli passing «under triumphal arches, vigorous and great, greetings like a Roman» evoking in the same time the grand style of the Ancient Rome. As is well-known, in fact, the fascism adopted symbols and rituals that recalls us the ancient Rome: from the *fascio littorio* to the Roman greetings, from the eagle to the fascist militias denominations.<sup>11</sup> Fervent nationalist and former fighter, dei Gaslini uses terms related to agrarian language («it needs to sow») connected to a well consolidated series of themes such as agricultural policy, the reclamation as metaphor of social revolution, the dialectical relationship between country and city and the exaltation of the peasantry to which recall both the imperialist and

9 TOMASELLO, Giovanna. *La letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio Editore, 1984.

10 VENTURINI, Maria. *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale 1920-1940*, Perugia, Morlacchi, 2013, pp. 159-206.

11 COCCIA, Benedetto (edited by). *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Editrice APES, 2008, p.82.

nationalist vocation of the regime transforming the land from a subsistence symbol to a national power metaphor. Dei Gaslini, therefore, used to use expression and keywords well consolidated by the fascist propaganda going after a double purpose: obtain the support from the regime and the full understanding from readers through the appeal to the lexicon and stereotypes already known because they were spread by press and media. Mario dei Gaslini affirms the need for the Italians to give to the Nation «everything that's able to» and, as a farmer participates to the empire construction through the soil job, the journalist accepted the challenge related to the colonial literature's creation and to the consequent construction of the so-called «colonial conscience», trying to gather around artists and writers devoted to the cause.

The difference with «Etiopia», released from May 1937, exactly one year after the proclamation of the empire, it is enough meaningful because if «Esotica» is tense in the definition of the empire's prophecy in «Etiopia» we can find the fever of the popular consent after the conquest of an empire of which the Italian began to recognize the limits.

In the brief manifesto of «Etiopia», translated in Arabic language<sup>12</sup> to testimony the magazine's universal vocation, the Italian military success in Africa is compared to the «Cesar's gold centuries» and it's affirmed the wish to bring «the fascist Rome's word» in the Islamic world, from «Palestine to the Jemen, from the Heggiaz to Iran, from Indies up to the extreme East.» The reference to Rome's ancient history is a recurring *tòpos* in the Fascist rhetoric but if in «Esotica» is functional to support the foreshadowing's theme about a reality which does not exist yet, in «Etiopia» is presented as implementation of a fate impossible to avoid.

Fascist propaganda made a large use of the ancient Rome's myth to vivifying the popular consent, to impress the crowd,<sup>13</sup> to give compactness

12 I have also found confirm of this habit in relation to other magazines, such as «Corriere dell'Impero» and «Corriere hararino». DAVIS, Caroline; JOHNSON, David (edited by). *The Book in Africa: Critical Debates*, Palgrave Macmillan, UK, 2015, pp. 65-82.

13 COCCIA, Benedetto (edited by). *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Editrice APES, 2008, p. 82.

to the movement highlighting the warlike and mystical side. One of the most popular themes consisted in presenting themselves like heirs of the spirit of an ancient and noble bloodline<sup>14</sup> although the political enemies like the precedent governments and whoever wants to subtract to the Italian the «set to the sun».<sup>15</sup> «Etiopia» is a sizable magazine — (the first number consists of 80 pages excepting the advertising) with a rich iconographic set. The preference for photographic tool and the page's architecture enlighten the quest of dynamic and modern results. The news items in this journal at first can seem extremely various because they branch off economic topics as well as fashion or agricultural issues, but they are unified by a strong nostalgic subtext. *Cinque Maggio*, article at page three signed by Giuseppe Bottai, Minister of the National education, provides a precious example in this direction. Remembering with emotion the conquest of Addis Abeba of the previous year and the consequent empire proclamation, Bottai included passages of his own diary enriching them of reflections and memoirs, wisely mixing a plurality of themes common to literature and chronicle of the time<sup>16</sup> crossed by an inescapable nostalgia. Despite the memories told by the Minister refer to the previous year, the writing style is epic and grandiloquent and underlies the will to historicise the recent events. Contrary to «Esotica» that looks to the future hopefully, we can consider «Etiopia» like a mirror of the disenchantment after the conquest due to the awareness that the African war has not contributed to resolve the domestic issues —such as the higher inflation— and the movements on the international chessboards are getting more and more alarming.

14 GIARDINA, Andrea; VAUCHEZ, André. *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 214.

15 «It is a whole people of 44 million souls against whom an attempt is being made to consummate the blackest of injustices, that of depriving us of some small place in the sun». Famous speech pronounced by Mussolini (october 2<sup>th</sup> 1935). ROCHAT, Giorgio. *Colonialismo italiano*, Torino, Loescher Editore, 1973, p. 163.

16 For a general overview about themes faced by different European authors in their works: LICARI, Anita; MACCAGNI, Roberta; ZECCHI Lina. *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Cappelli Editore, 1978.

«Etiopia» seems to embody that particular declination of a superiority complex which mixes the memory of the recent prowess to the actual impotence: Ethiopian war, in fact, offered the occasion to translate the political faith in concrete action and it was considered by many intellectuals a confirmation of the intention to make real the promise of the social revolution, considering Italian's possession in Africa the centre of a huge social experiment.<sup>17</sup>

The consent toward the fascist regime saw a strong increase from 1935 and the evening of May 9<sup>th</sup> 1936 it reaches the highest level;<sup>18</sup> nevertheless, according to some historians, the popular consent lasts no longer than few weeks and not in all the social level and not in all the cities.<sup>19</sup> After having invested enormous quantities of economic resources in this war, this result can be considered as a resounding defeat and we can connect this to the general mistrust in the ability of the regime to face the difficulties of the country of the last Thirties.<sup>20</sup>

In this article, the Minister relegates the natives in the background and introduces them only as adoring crowd, whose subjugation makes proud the winner in triumph. During the long life of the magazine they will have in fact more and more weight the racist references<sup>21</sup> — for instance the 9th number of 1938 is entirely devoted to the «defence of the race» theme-, because of the emanation of the racial laws in Italy.<sup>22</sup>

Thanks to a magazines' comparative examination, it can be noticed that the youth myth is declined in a complementary way. If in «Esotica» young people are incited to carving out a main role in the conquest, eleven years later their courage and their sacrifice is celebrated among the pages

17 BEN GHIAT, Ruth. *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 170.

18 COLARIZI, Simona. *L'opinione degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 193-195.

19 BOTTONI, Riccardo (edited by). *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 25-34.

20 COLARIZI, Simona. *L'opinione degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

21 DEL BOCA, Angelo. *Gli italiani in Africa Orientale* 3, Milano, Mondadori, 1996. BEN GHIAT, Ruth. *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 172.

22 BOTTONI, Riccardo (edited by). *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 369-391.

of «Etiopia».<sup>23</sup> In «Esotica» is reported a speech by Piero Parini<sup>24</sup> entitled *Amare il rischio*, in which he clearly expressed some concern for the fate of future generations: Italy «has too many lawyers and a few engineers, too many who are looking for modest employment rather than groped the full harshness of life and unknowns», to build an empire is necessary that the bourgeoisie decides to be more «courageous in the arrangement of its young generations» teaching them to love the risk.

In «Etiopia» Nicolò Cobolli Gigli<sup>25</sup> wrote *Il compito dei giovani nella vita dell'impero* which seems to silence the doubts expressed by Parini a decade earlier, claiming not only that young fascist had contributed bravely to military operations but they are also currently engaged in the new construction phase. It's clear the gap among the opinion that was expressed about a generation of miserable and lazy bureaucrats in 1926, too attached to their own job and their native suburb to «not move one inch outside», and the celebration of the worth of the same bureaucrats' sons that shows what «fifteen years of fascist education» has produced. The regime wanted to form not a community of citizen adherent and participants to the life of the fascist State as autonomous individuals but soldiers ready to obey until the extreme sacrifice for the greater Nation power. According to Cobolli Gigli it seems that a generation of *new men*, citizen-soldiers whose leave their own wish to be absorbed by the totalitarian community,<sup>26</sup> were finally born.

«Africa italiana» has an elegant graphic dress, the cover page has a frame that contains a classical *font*; few lines of heading are accompanied by the representation of an ancient masterpiece's detail, similar to an *imago clipeata*. From the number of December 1928 the image at the cover page centre conquers a place of great relief. The photos contained in the journal

23 For close examination on the generational theme in fascist ideology: LA ROVERE, Luca. *Storia dei GUF. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

24 (1894-1993) Politician, Prefect and former soldier. GANAPINI, Luigi. *La repubblica delle camicie nere. I combattenti, i politici, gli amministratori, i socializzatori*, Milano, Garzanti, 2010, p. 119.

25 (1918-1941) Aviator, gold medal for military valour. Presidenza della Repubblica's web site: <http://www.quirinale.it/elementi/DettaglioOnorificenze.aspx?decorato=13042>

26 GENTILE, Emilio. *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 163.

are of good quality, accompanied by a small caption and the greatest number of them fill the whole page, pointing out the wish to let readers know some of the most interesting ancient art's masterpieces. The difference with «Esotica»'s essentiality and with «Etiopia»'s attempts of graphic modernity is clear, it also finds correspondence of the price of the magazine and, consequently, of the target of public to whose the magazines is addressed to. The price of «Africa Italiana», in fact, varies between L 20 and L 15, the magazine is published every three months<sup>27</sup> and faces only archaeological and historical and cultural heritage themes with no hints to the political context. «Africa Italiana» was born on «Notiziario archeologico»'s ashes, also released from the Ministero delle Colonie with the purpose to spread the results got from the archaeological mission in Africa. In the preface of Lucio Mariani, teacher and manager of the Ministero delle Colonie's office of Scuole e Archeologia, he affirms to want to give an archaeological character to the magazine. It was thought for welcoming fast publications and report excavation from administration's officials, external experts or military researchers. Nevertheless, «Notiziario Archeologico» had high price and it was published without any regularity<sup>28</sup> and when the news about archaeological missions were already spread. To allow a huge diffusion of this topics and a promptness in the discoveries' diffusion, the Ministero decided to turn «Notiziario archeologico» into a proper magazine maintaining a scientific structure, lowering the cost and producing an enjoyable product from a wider public.

Therefore, the magazine introduces as a particular methodology of colonial knowledge's diffusion which uses the ancient culture and the archaeological theme «to valorise the colonies» in the meaning that was given to this expression in the late Twenties.<sup>29</sup> A privileged relationship between fascism and classicism, in fact, is established according to two

27 For instance «Etiopia» provides an annual subscription for 100 L during 1937. Each number of «Esotica» cost L 5.

28 The volumes were released in 1915, 1916, 1922 e 1927. MUNZI, Massimiliano. *L'epica del ritorno: archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, L'Erma Di Bretschneider, 2001, p. 58.

29 See footnote number 6.



principal directions: as adhesion of Italian and European classicists to the fascism and as support of the classicism to the fascist ideology.<sup>30</sup> «The monuments returned to the light» mentioned in the brief manifesto is a reference to the fascist return in Africa as legitimate heirs of the ancient Roman. Mussolini said «The soil seems anxious to return to the vestiges of history's biggest empire» on April 21<sup>th</sup> 1924 during the Roman citizen contribution's ceremony, he affirmed that Rome's historical continuity was an impenetrable phenomenon to the historical investigation: the cold reflections of the researchers didn't succeed to explain this legend.<sup>31</sup> The fascism has used the myth of Rome to consolidate its own power, building a relationship with the past neither pedantic nor erudite but alive, tangible, that didn't allow to think to political party's incapability of renewal. Expressions as «restoration» or «return to the roman culture» cannot be allowed.<sup>32</sup> The relationship with the ancient Rome had to be bright and tangible, so experts of antiquity, they began to search for all the possible millenaries and centenary of births, death, events for a double purpose: to aggregate intellectuals around the appointments of regime's cultural politics (the two thousandth anniversary of Virgilio in 1930 or that of Augusto with the *Mostra augustea della romanità* in 1937); to spread to a vast public the conviction of the coherence and the continuity of the history of Italy and the image of the fascism as believer keeper of a mission and a record since the antiquity. It is an ideological struggle, a formulation of the present through the past.<sup>33</sup>

The iconographic difference among the magazines correspond both to a different typology of public to which the magazine was addressed — like said before-, both in author's profile involved in the editing. Instead

30 BARBANERA Marcello. *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 144.

31 GIARDINA, Andrea; VAUCHEZ, André. *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 238.

32 GIARDINA, Andrea; VAUCHEZ, André. *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 239.

33 ISNENGHI, Mario. *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 235-236.

of Mario dei Gaslini, writer-journalist able to synthesize the fascist values and the colonial spirit,<sup>34</sup> able to mix chronicle and tales, nineteenth-century's exoticism and calls to arms, in «Africa italiana» we can find specialized intellectuals in historical-cultural heritage and above all archaeological subjects. They were university teachers, archaeologists, oriental experts, authoritative personality as well as from proves their fidelity to the regime. We can remember for instance Giacomo Guidi,<sup>35</sup> Carlo Anti,<sup>36</sup> Roberto Paribeni,<sup>37</sup> Renato Bartoccini,<sup>38</sup> Salvatore Aurigemma,<sup>39</sup> Biagio Pace<sup>40</sup> and the magazine's director Rodolfo Micacchi.<sup>41</sup>

34 VENTURINI, Monica. *Controcànone*, Roma, Aracne, 2010, p. 39.

35 (1884-1936) Giacomo Guidi was an archaeologist, professor of Archeology and Ancient History at Pavia's University and from 1928 Tripolitania' Superintendent. MUNZI, Massimiliano. *L'epica del ritorno: archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, L'Erma Di Bretschneider, 2001, p. 47.

36 (1889-1961) Archaeologist, Rector of the University of Padova, he was very close to the fascism, he joined the Republic of Salò where he covered the position of Director of the Antiquities and the Fine Arts. BARBANERA, Marcello. *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 150.

37 (1876-1956) Historian of ancient Rome, member of the Istituto nazionale di Studi Romani, Roberto Paribeni joined a mission in Anatolia in 1914 with the aim to prepare the Italian expansion in Asia Minor. In 1938 he holds to the Academy of Italy a conversation about the Jewish penetration's negative effects in ancient Rome. CAGNETTA, Mariella. *Antichisti e impero fascista*, Bari, Dedalo, 1979, p. 28 e 99; To explore Paribeni's contribution to the Istituto nazionale di Studi Romani: DELL'ERBA, Nunzio. *Leco della storia. Saggi di critica storica: massoneria, anarchia, fascismo*, Mantova, Universitas Studiorum, 2013, pp. 111-112.

38 (1893-1963) Renato Bartoccini was Superintendent in Tripolitania, Puglia and Rhodes. World War I fighter, he joined the Republic of Salò. MUNZI, Massimiliano. *L'epica del ritorno: archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, L'Erma Di Bretschneider, 2001, p. 44-45; BARBANERA, Marcello. *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 222.

39 (1885-1969) Salvatore Aurigemma worked in Libya as soldier and then as Antiquities Inspector. Superintendent of Bologna and from 1942 officer at the Rome and Lazio' Superintendence. BARBANERA, Marcello. *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 218.

40 (1899-1955) Biagio Pace was Professor of Classic Archaeology at the Universities of Palermo, Pisa and Napoli. Chair of the High Council of Antiquities and Fine Arts from 1931 to 1936. Chair of the National Institute of Ancient Theatre from 1929 to 1944. Member of Parliament from 1924 to 1942. ARIAS, Paolo E. *Quattro archeologi del nostro secolo: Paolo Orsi, Biagio Pace, Alessandro Della Seta, Ranuccio Bianchi-Bandinelli*, Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa, 1976, p.127.

41 Inspector of the Ministero delle Colonie's office of Scuole e Archeologia, Mariani' successor. MUNZI, Massimiliano. *L'epica del ritorno: archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, L'Erma Di Bretschneider, 2001, p. 59.

These three magazines represent different chronological moments in which connect characters, political choices and propagandist messages and they decline, each with a proper way, what we could define *the time of fascist colonial conquest*. Under the Fascist dictatorship, the time doesn't know developments but it is described as in an eternal present.

The reference to ancient Rome as fundamental component of propaganda become a colonial politic' support<sup>42</sup> and the discounting of the past make to lose diachrony to the history giving her the aspect of the legend.<sup>43</sup> Likewise the future stops hiding uncertainties and dangers because is reabsorbed and interpreted under the evidence of the past; a dichotomy existence between reality and will to be, between settled out goal and the present's inevitability, is implicitly admitted.

To the experts of antiquity, «priests of the present-past-present continuous connection»,<sup>44</sup> is assigned the task to plot the third Rome' story to the peer subdued to an ineluctable fate, just like the ancient Greek «Moire»: the fascism doesn't recognize the *hic et nunc* of its own time and to build a «colonial conscience» it is necessary sew together some themes (the recclamation, the fascist new man, the youth myth, the myth of Rome) on a crystallized present background. Returning to the magazines object of this analysis, on one side we have underlined the tendency toward the future — it can be defined *titanic*— interpreted from «Esotica», a meteor that crosses the publishing panorama illuminating a potential imperial future; after, the historicizing tendency of «Etiopia», nostalgic reaction to the defeat and refolding in the memoirs of a past which, although recent, it appears already far away; finally, slow and silent, the time of the myth in the Roman vestiges of «Africa italiana» that it competes to formulate the present through a rewriting of the past, to reinforce today's wishes recalling an half happened and half reinterpreted history.

42 CAGNETTA, Mariella. *Antichisti e impero fascista*, Bari, Dedalo, 1979, p. 36.

43 SCHNAPP, Jeffrey T. *Anno X-La mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, p. 47.

44 ISNENGHI, Mario. *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, Einaudi, 1979, p. 235-236.

## BIBLIOGRAPHY

- ARIAS, Paolo E. *Quattro archeologi del nostro secolo: Paolo Orsi, Biagio Pace, Alessandro Della Seta, Ranuccio Bianchi-Bandinelli*, Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa, 1976.
- BARBANERA, Marcello. *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- BEN GHIAI, Ruth. *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- BOTTONI, Riccardo (edited by). *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- CAGNETTA, Mariella. *Antichisti e impero fascista*, Bari, Dedalo, 1979.
- COCCIA, Benedetto (edited by). *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Editrice APES, 2008.
- COLARIZI, Simona. *L'opinione degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- DAVIS, Caroline; JOHNSON, David (edited by). *The Book in Africa: Critical Debates*, Palgrave Macmillan, UK, 2015.
- DEL BOCA, Angelo. *Gli italiani in Africa Orientale 3*, Milano, Mondadori, 1996.
- DELL'ERBA, Nunzio. *L'eco della storia: Saggi di critica storica: massoneria, anarchia, fascismo*, Mantova, Universitas Studiorum, 2013.
- GANAPINI, Luigi. *La repubblica delle camicie nere. I combattenti, i politici, gli amministratori, i socializzatori*, Milano, Garzanti, 2010.
- GENTILE, Emilio. *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- GIARDINA, Andrea; VAUCHEZ, André. *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- ISNENGHI, Mario. *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, Einaudi, 1979.
- LA ROVERE, Luca. *Storia dei GUF. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista, 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- LABANCA, Nicola. *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- LICARI, Anita; MACCAGNI, Roberta; ZECCHI Lina. *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Cappelli Editore, 1978.

LUPO, Giuseppe (edited by). *Il secolo dei manifesti*, Torino, Nino Aragno Editore, 2006.

MANACORDA Daniele; TAMMASIA Renato. *Il piccone del regime*, Roma, Armando Curcio editore, 1985.

MUNZI, Massimiliano. *L'epica del ritorno: archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, L'Erma Di Bretschneider, 2001.

MURIALDI, Paolo. *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1996.

ROCHAT, Giorgio. *Colonialismo italiano*, Torino, Loescher Editore, 1973.

TOMASELLO, Giovanna. *La letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio Editore, 1984.

VENTURINI, Monica. *Controcànone*, Roma, Aracne Editrice, 2010.

VENTURINI, Maria. *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale 1920-1940*, Perugia, Morlacchi, 2013.

#### PERIODIC PRESS

Africa Italiana: rivista di storia e d'arte a cura del Ministero delle Colonie, Bergamo, Vol. I, n°1 (gennaio 1927) — (1941).

Esotica. Mensile di letteratura coloniale: cronache artistiche e mondane, Milano, I, n. 1 (15 ottobre 1926) — II, n. 4 (aprile 1927).

Etiopia. Rassegna illustrata dell'impero, Roma-Addis Abeba, I, n°1 (maggio 1937) — VII, n. 6-7 (1943).

#### WEBSITE

Presidenza della Repubblica italiana: <http://www.quirinale.it/elementi/DetailOnorificenze.aspx?decorato=13042>

# MANUEL DE SALAS Y CORBALÁN E LA ACADEMIA DE SAN LUIS

NOEMI CINELLI, *Universidad Autónoma de Chile*

Longevità e ottimo spirito d'attazione ai tempi. Questi a nostro parere sono i due fattori che permisero a Manuel de Salas, erudito cileno di cui ci occupiamo nelle prossime pagine, di comprendere a fondo le complesse trasformazioni sociali, economiche e culturali che il Secolo dei Lumi portò con sé. Figlio dell'Illuminismo, consegnò alla eternità della parola scritta le conclusioni sulle riflessioni attorno alla *res publica* cilena. Ancora oggi é possibile ripercorrere passo dopo passo l'evoluzione del suo pensiero rileggendo il nutrito corpus di documenti, memoriali, corrispondenze epistolari e relazioni — pervasi da quell'ottimismo tipico che fu di grandi pensatori del XVIII secolo — grazie al quale portò all'attenzione degli organi di governo cileni progetti e soluzioni applicabili ai problemi della sua amata terra madre.<sup>1</sup>

Di origini santiaghine e di solida formazione cosmopolita, intraprese il viaggio in acque atlantiche in direzione Europa nel 1776, toccando suolo iberico forte di un titolo di avvocato conseguito nella Città dei Re e di una carriera in attivo alle spalle come sindaco ordinario della sua città natale.<sup>2</sup> Il giovane Salas prometteva una brillante futuro.

1 AMUNATEGUI, Miguel Luis. *Don Manuel de Salas. 1754-1841*, Santiago del Cile, Imprenta Nacional, 1895.

2 Crediamo che la scelta del Cabildo di Santiago di nominare «alcalde ordinario» il giovane Manuel, si dovette, più che alla sua formazione presso la Universidad de San Marcos e al timbro della Real Audiencia de Lima apposto sul suo titolo di avvocato, al fatto che la città di Santiago sul finire del Settecento registrasse una preoccupante e obiettiva assenza di professori in materia.



*Ritratto di Manuel de Salas y Corbalán hacia 1800 (part.), s/a.*

Dall'arrivo in Spagna, e non senza difficoltà, Salas iniziò a manifestare chiaramente quell'eclettismo intellettuale che lo accompagnò fino alla sua morte, avvenuta nel mese di novembre del 1841, alla veneranda età di 87 anni, e in occasione della quale fu proclamato il lutto nazionale. Da un lato Salas fedele alla Monarchia dell'ammirato Carlo III di Borbone, dall'altro, quello diametralmente opposto, autore di scritto che spiegano la necessità della *Primera Junta Nacional de Gobierno*.

Tra gli elogi e le pubblicazioni a lui dedicate, una descrizione in particolare ci sembra adeguata per dipingere l'intercedere di Salas nella Storia del Cile e per introdurci all'argomento centrale di questo lavoro:

Había venido al mundo con una misión (más) pacífica; estaba destinado a llevar en sus manos no la espada o el fusil que dan la muerte, sino catecismos que repartir a los niños de la escuela, semillas de lino o gusanos de seda que distribuir a los industriales.<sup>3</sup>

Istruzione dei giovani cileni e fomento dell'industria nazionale furono in effetti i suoi cavalli di battaglia davanti al *Consulado*, ai *Señores Presidente y Vocales de la Junta de Gobierno*, perfino a *SSMM el Rey*.

In particolare, si plasmarono nelle speranze e promesse risposte nell'Accademia di San Luis, istituzione fortemente voluta e impulsata da Manuel quasi agli albori del 1800, sorta con l'obiettivo di preparare adeguatamente giovani artigiani che potessero facilmente inserirsi nel mondo della produzione nazionale.<sup>4</sup>

Riprendendo in questa sede le parole della storica Sol Serrano, l'iniziativa della San Luis portata avanti da Salas fu la prima esperienza educativa cilena di chiara ispirazione illuminista, che seppe riassumere in sé le due promesse che la futura Indipendenza avrebbe concretizzato di lì a poco: la fiducia nel pensiero scientifico quale strumento per trasformare positivamente la realtà; e una maggiore presenza dello Stato nel fomento di questo irrefrenabile cambio.<sup>5</sup>

I due temi, istruzione e fomento dell'industria dunque, furono oggetto dell'attenta e dilungata analisi salasiana, divennero lo strumento utilizzato dal cileno per passare sotto una impietosa lente d'ingrandimento la preoccupante situazione sociale, culturale ed economica in cui vessava Cile tra il finire dell'era borbonica e il liberatorio 18 settembre 1810.

3 FONTECILLA VARGAS, Fernando (ed.). *Galeria Nacional o Colección de biografías y retratos de hombres celebres de Chile*, Santiago, Ed. Biblioteca Nacional de Chile, 2003. In part., cfr. p. 56 dell'edizione digitale disponibile in <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89202.pdf>. Pagina consultata il 18-10-2016.

4 SOLER LIZARAZO, Luisa, CINELLI, Noemi. *Politiche educazionali nella Nueva Granada e nel Reino de Chile. Caballero y Góngora e Salas y Corbalán, due intellettuali nel Secolo dei Lumi*, in *History of Education & Children's Literature, Semestrale di Storia dell'educazione e della Letteratura per l'infanzia*, Macerata, Ed. Università degli Studi di Macerata, n. 12, dicembre 2016 (in pubblicazione).

5 SERRANO, Sol. *La Revolución Francesa y la formación nacional de educación en Chile*, in KREBS, Ricardo y GAZMURI, Cristián. *La Revolución Francesa y Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1990, pp. 247-275, in part., cfr. p. 251.



E l'Accademia di San Luis fu quindi presentata da Salas come la prova tangibile della possibilità della società cilena di far fronte ad un inequivoca necessità di progresso.

È indubbio che quando Salas espresse le sue perplessità circa la totale assenza di pratiche professionali per impulsare la formazione accademica e lo sfruttamento positivo delle risorse naturali di cui il Cile abbondava, parlava per lui l'influenza ricevuta in Spagna dalla lettura dei grandi teorici del XVIII secolo.

Crediamo inoltre che le argomentazioni circa istruzione e fomento dell'industria furono ispirate a Salas dalla conoscenza diretta della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid e del dibattito iniziato da Anton Raphael Mengs intorno alla riforma dei piani di studio ivi impiegati. Così come delle opere di Pedro Rodriguez Conte di Campomanes e della applicazione delle sue teorie alla gestione dei territori spagnoli con il beneplacito di Carlo III.

A tal proposito risulta interessante soffermarsi sull'elenco di una parte dei libri che, nelle intenzioni di un Salas ventiseienne animato dai migliori propositi, dovevano salpare dal porto di Cadice alla volta di Santiago del Cile. Spediti da Madrid in 5 casse sigillate, sul finire del 1780 avevano ricevuto il timbro d'approvazione dell'Inquisizione, apposto chissà con troppa leggerezza e senza un esame minuzioso sul loro contenuto.

Manuel era infatti avvezzo alle così chiamate «letture proibite», però non accontentandosi di quelle che il Sant'Ufficio gli consentì di consultare grazie al permesso esteso il 26 gennaio 1779, si spinse ben oltre. Introdusse infatti nelle 5 casse alcuni testi del calibro de *Storia del Concilio di Trento, di Fra Paolo Sarpi*. Colto in flagrante, l'intera faccenda creò a Salas non pochi grattacapi e, protrattasi per oltre un anno e mezzo, dal 3 gennaio 1781 al 24 aprile 1782, si risolse senza troppi danni per il cileno.

I particolari della faccenda sono stati accuratamente approfonditi nel 1957 da Eyzaguirre,<sup>6</sup> il quale pubblicò, oltre a buona parte del processo

6 EYZAGUIRRE, Jaime. *Don Manuel de Salas procesado por la Inquisición*, in *Academia Chilena de la Historia*, Santiago, Ediciones Universidad Católica, 1958, pp. 1-20.

inquisitoriale davanti al Tribunale di Cadice, la lista dei libri menzionata anteriormente.

Tra i titoli spiccano gli *Estatutos de la Academia de San Fernando*. È facilmente intuibile che, tanto nell'organizzazione amministrativa quanto in quella docente, il modello che Salas propose per la fondazione della promettente San Luis di Santiago fu ispirato all'accademia madrilegna.

Non ci sembra azzardato ipotizzare che il nostro, abbia consultato altresì la controversa pubblicazione che il diplomatico aragonese Nicolás de Azara dava alle stampe nel 1780 per rendere omaggio ad Anton Rafael Mengs precocemente scomparso all'apice della sua traiettoria a soli 51 anni. L'artista d'origini boeme, a soli sedici anni vantava un tale dominio tecnico del disegno da dipingersi in un ammirabile ritratto nelle vesti inconfondibili del Maestro Urbinate per eccellenza e, consacrato dalla Storia come il *pittore filosofo*, fu applaudito da Dresda a Roma, da San Pietroburgo a Madrid, come il miglior ritrattista di tutti i tempi. Mengs arrivato in Spagna per volere di Carlo III, fu protagonista di una accesa diatriba con gli organi direttivi della Academia di San Fernando. Al centro della questione vi era l'annoso problema della formazione dei giovani discepoli in seno all'istituzione e dello scarso consenso che essi riscuotevano con le loro opere una volta superati i confini nazionali.<sup>7</sup>

Il volume che si pubblicò in sua memoria con il titolo di *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara* raccolse, non senza arbitrarietà e manomissioni da imputare al suo compilatore, gli scritti del boemo che ricordiamo, fu intimo amico di J.J. Winckelmann.

7 La portata delle implicazioni sociologiche generate dalle teorie mengsiane nell'ambiente madrileño andò ben oltre i limiti delle aule della San Fernando. Ciò che si stava dibattendo, e dunque si metteva in dubbio, era l'aspirazione che, in un affanno di rinnovazione, la Monarchia aveva di riporre la pedagogia e la pratica artistica nelle mani di un gruppo docente procedente dalle fila dell'aristocrazia borbonica, poco preparato in materia artistica.



Anton Raphael Mengs, *Autoritratto*, 1744.

L'assidua frequentazione dei *Reales Sitios*<sup>8</sup> durante gli anni della permanenza madrileña, ci inducono a pensare che Salas partecipò tanto dell'en-

8 In diversi passi del suo *Diario*, Salas fa menzione delle ricorrenti visite ad Aranjuez, al Prado, al Palacio, al Escorial. Cfr. DE SALAS, Manuel. *Escritos de Don Manuel de Salas, relativos a él y a su familia*. Obra publicada por la Universidad de Chile, Vol. II, Santiago, Imprenta Barcelona, 1914. In part., cfr. *Diario* (1777-1817), *De 5 de Marzo de 1778 a 26 de enero de 1779*, pp. 15-22.

tusiasta atmosfera che avvolse le vicende legate a Mengs fino alla sua morte nel giugno del 1779, come della conseguente risonanza che la diffusione dei suoi scritti ebbe in Spagna, testimoniata dalla stampa dell'epoca.

Di ritorno in Cile, nel 1795 Salas diresse una richiesta scritta ai *Señores de la Junta del Consulado de Chile* con l'obiettivo di fondare una accademia per i giovani che attraverso lo studio de *los principios de geometría, aritmética y dibujo* avrebbero acquisito le giuste competenze per *tratar con acierto de la agricultura, comercio é industria*.<sup>9</sup> Con alcune vicissitudini già ampiamente discusse dalla storiografia attuale, nel settembre del 1796, come lo stesso Salas racconta:

[...] se abrió al público una sala con cien modelos que pudieron colocarse bajo la dirección de un excelente profesor italiano que llegó a la sazón, y con una inesperada afluencia de jóvenes, que disiparon los funestos pronósticos. Todo se hizo sin aparato ni ostentación precursores seguros de la decadencia, que anuncian lo que no es, ó suplen á la realidad. Al mismo tiempo se puso un profesor de idiomas que empezando por enseñar gramática latina y castellana preparase los asistentes para aprender otras luego que pudiese, como ya se ha empezado, y otro de primeras letras, que enseña según el método adoptado en la Corte y Sitios Reales.<sup>10</sup>

Nel documento, come negli scritti seguenti a questo e riferiti all'accademia, affiora costantemente l'ammirazione di Manuel per l'operato di Carlo III non a caso patrocinatore dell'Accademia Ercolanese e successivamente della San Fernando madrileña. In particolare leggiamo:

9 DE SALAS, Manuel. *Escritos de Don Manuel de Salas, relativos a él y a su familia. Obra publicada por la Universidad de Chile*, Vol. I, Santiago, Imprenta Cervantes, 1910. In part., cfr. *Instrucción, Academia de San Luis*, p. 567.

10 DE SALAS, Manuel, *Escritos*, Vol. I, op.cit., in part., cfr. *Informe sobre la Academia, presentado al Presidente Interino don José de Santiago Concha*, pp. 574-575.

[...] con la venida de la casa reinante se descubrió el camino verdadero: los establecimientos de Felipe V y Carlos III, que harán perpetuamente gloriosos sus nombres, manifestaron la gran mina de talentos y riquezas reales, y que antes todo era empírico y defectuoso.<sup>11</sup>

Quando già i corsi alla San Luis si dettavano da qualche mese, un appassionato Salas riuscì ad ottenere la dispensa reale per l'apertura ufficiale della Academia a Santiago, come lui stesso racconta nell'*Informe sobre la Academia presentado al Presidente Interino Don José de Santiago Concha* il 18 di settembre del 1801:

Aunque ofrecí graciosamente los modelos libros e instrumentos que con ese fin traje antes: aunque franqueé los costos hasta la aprobación del Rey, se reservó la ejecución para otro tiempo. No aquietándose mi ardor ni pudiendo resolverme a esperar una época que tal vez no llegaría si no se forzaba el curso ordinario de las cosas, dirigí mi suplica al Ministro en 12 de Enero de 1796, y que, encontrando benigna acogida fue ocasión de una Real Orden expedida el 24 de Julio del mismo año: propio rasgo de aquellos grandes Príncipes que para colmo de su gloria han protegido las letras. En ella se ordenaba al Consulado que establezca una Escuela de Aritmética, Geometría y Dibujo.<sup>12</sup>

Nello stesso scritto trovò spazio un'altra inquietudine espressa da Salas: la questione che stava sollevando il suo discorso, lasciava intravedere le complicazioni relazionate con la antica *querelle* del superamento e successiva sostituzione, delle organizzazioni gremiali proprie del Ancienne Regime. Chiara l'ispirazione agli scritti del Conte di Campomanes sostenitore delle idee sul libero esercizio delle arti, fuori dal circuito delle corporazioni che limitavano il lavoro dell'individuo:

<sup>11</sup> Íbidem, p. 570.

<sup>12</sup> Íbidem, pp. 573-574.

La falta de maestros capaces de dictar aritmética y geometría me hizo entonces limitarme en estos rudimentos.<sup>13</sup>

La costante preoccupazione affinché i professori incaricati di dettare lezione nella San Luis contassero con una adeguata formazione per farlo, fu una delle argomentazioni più ricorrenti negli scritti di Salas. Il tema, in varie occasioni gli permise di unire metaforicamente il destino dell'Accademia con lo splendore della traiettoria professionale del docente del momento: Joaquín Toesca y Ricci, Martín Petris, Agustín Marcos Caballero o José Ignacio de Santa María.

I continui riferimenti di Salas a scienziati come Newton, Leibniz, Cartesio, Linneo, Buffon, Galileo, Torricelli, Boile, Pascale, lungi dall'essere una mera dimostrazione di erudizione, avevano il compito di risvegliare nel pubblico quella sete di sapere utile a impulsare la volontà di migliorare la condizione della società cilena.

Salas trasformò l'Accademia de San Luis nello specchio del progresso nazionale raggiungibile mediante l'assimilazione della lezione enciclopedista del pragmatismo e dell'utilitarismo. In questo senso, la disciplina del disegno si inseriva nel progetto educativo di Salas quale strumento trasversale necessario per la crescita economica del Cile. In effetti, l'applicazione dei principi di questa materia allo studio della Natura, avrebbe permesso all'uomo di conoscerne meglio le risorse, vantaggio traducibile in uno sfruttamento più conveniente del contesto in cui era immerso.

Il 1810 segnò un cambio di rotta nel destino dell'Accademia, non potendo più godere per sopravvivenza, dell'appoggio reale borbonico. La rapida attuazione di Salas fece sì che in pochi mesi l'istituzione entrò a formar parte, insieme ad altri centri educativi presenti sul territorio sant'aghiño, del primo nucleo dell'ancora oggi esistente e prestigioso Instituto Nacional, che possiamo considerare il traghettatore delle speranze di Salas verso l'esperienza dell'Accademia di Pittura iniziata con l'arrivo in Cile del napoletano Alessandro Ciccarelli Manzoni nel 1849.

<sup>13</sup> Íbidem, pp. 575.

In effetti il 20 febbraio 1811, Salas si diresse a la *Junta Provisional de Gobierno* per chiedere l'annessione delle Academia ai locali del *Colegio Carolino*:

El espacioso Colegio de San Carlos, en que siempre se ha educado la nobleza, se halla hoy casi desierto, pues sólo lo habitúan catorce ó quince jóvenes repartidos en las aulas de las diversas facultades que allí se dicte. Los padres generalmente se lamentan de no tener donde educar á sus hijos, y este clamor es inconcebible en presencia de aquel vacío, [...] Podría contribuir a vivificar la aplicación el que se reuniese en aquel recinto los vario artículos de educación que costean el erario y los fondos públicos, principalmente la Academia de Matemáticas y Dibujo<sup>14</sup> [nota] con su pequeña biblioteca y gabinete de historia natural, para que fuesen principio de una librería y colección de producciones de los tres reino, en que el nuestro es tan feraz como ignorado.<sup>15</sup>

Il nuovo stabilimento pedagogico stabiliva lo studio di due grandi discipline, la geometría e il disegno, sotto l'egida protettiva della matematica: fu così che il disegno era di fatto riconosciuto come materia autonoma nell'ambito delle discipline scientifiche.

L'influenza della San Luis fu decisiva giacché da essa dipese la nascita della prima generazione di costruttori e geometri cileni con preparazione professionale con base scientifica.

Possiamo concludere che a Salas si deve la fondazione del primo centro di formazione tecnica in Cile. Egli fu il veicolo attraverso cui l'ideale di utilità sociale dell'arte propugnato dai venti di riforma che soffiavano impetuosamente in Europa arrivò a pervadere anche il giovanissimo panorama repubblicano cileno.

14 Si noti come in pochi mesi Salas cambiò la maniera di riferirsi all'Academia, visto il nuovo panorama repubblicano che stava in rapido sviluppo, passando da «San Luis», a «Accademia di Matematica e Disegno».

15 DE SALAS Manuel, *Escritos*, Vol. I, op. cit., in part., cfr. *Colegio Carolino, Unión de la Academia de San Luis y el Colegio Carolino*, pp. 629-632.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMUNATEGUI, Miguel Luis. *Don Manuel de Salas. 1754-1841*, Santiago del Cile, Imprenta Nacional, 1895.
- DE SALAS, Manuel. *Escritos de Don Manuel de Salas, relativos a él y a su familia. Obra publicada por la Universidad de Chile*, Vols. I, II, Santiago, Eds. Cervantes-Barcelona, 1910-1914.
- EYZAGUIRRE, Jaime. *Don Manuel de Salas procesado por la Inquisición*, in *Academia Chilena de la Historia*, Santiago, Ediciones Universidad Católica, 1958, pp. 1-20.
- FONTECILLA VARGAS, Fernando (ed.). *Galería Nacional o Colección de biografías y retratos de hombres celebres de Chile*, Santiago, Biblioteca Nacional de Chile, 2003. In part., cfr. p. 56 dell'edizione digitale disponibile in <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89202.pdf>. Pagina consultata il 18-10-2016.
- SERRANO, Sol. *La Revolución Francesa y la formación nacional de educación en Chile*, in KREBS, Ricardo y GAZMURI, Cristián. *La Revolución Francesa y Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1990, pp. 247-275, in part., cfr. p. 251.
- SOLER LIZARAZO, Luisa, CINELLI, Noemi. *Politiche educazionali nella Nuova Granada e nel Regno de Chile. Caballero y Góngora e Salas y Corbalán, due intellettuali nel Secolo dei Lumi*, in *History of Education & Children's Literature, Semestrale di Storia dell'educazione e della Letteratura per l'infanzia*, Macerata, Ed. Università degli Studi di Macerata, n. 12, dicembre 2016 (In pubblicazione).





# EL NEOCOLONIALISMO EN EL INTERIORISMO BONAERENSE (1910-1930)

ANA MARÍA FERNÁNDEZ GARCÍA, *Universidad de Oviedo*

El propósito de este trabajo es reconstruir y explicar el clima ideológico y las condiciones sociales y culturales que provocaron un cambio de las elites argentinas en sus gustos relacionados con la decoración de interiores. En las primeras décadas del novecientos la habitual inclinación de las clases acomodadas del país hacia los modelos decorativos franceses y británicos, cambió hacia el gusto por las antigüedades, por los vestigios de un pasado colonial-español que se adentró en los hogares como también lo hiciese en las fachadas de la arquitectura neocolonial de Noel.

Con el apoyo de las fuentes hemerográficas, la bibliografía oportuna y las propias viviendas que aún mantienen un interiorismo original, esta investigación quiere responder dos interrogantes básicas: ¿por qué cierto sector acomodado de la sociedad argentina cambió sus patrones del diseño de interiores desde el cosmopolitismo generado con la independencia del país hasta un marcado hispanismo?, y también ¿quiénes fueron los protagonistas más destacados de ese proceso de mudanza de gusto pero también de patrones de consumo doméstico?

EL INTERIORISMO COSMOPOLITA.

LA INFLUENCIA FRANCESA Y BRITÁNICA

El modelo de crecimiento argentino desde la independencia se sostenía en la exportación de materias primas y la importación de productos manufac-

turados de Estados Unidos o Europa. Esto implicaba, como sucedía también en el resto del continente, unos hábitos de consumo relacionados con objetos suntuarios y productos de todo tipo no sólo producidos en el viejo continente, sino con una estética foránea, «importada», que marcaría su identidad postcolonial. Como sucedió en otros países americanos, como en el México del Porfiriato con un consumo de piezas lujosas europeas por parte de las elites urbanas de la capital (Beezley. 1987), en Río de Janeiro con la permeabilidad hacia lo británico y francés de las clases acomodadas (Needell. 1987) e incluso en una La Habana identificada como París trasplantado en el Caribe y famosa por el refinamiento en sus hábitos y modas (Hoganson. 2007), Buenos Aires manifestó tempranamente unos patrones de consumo de objetos decorativos europeos para sus hogares equivalente a la adquisición de otro tipo de productos manufacturados procedentes del viejo continente.

Porque el origen de esa masiva llegada al puerto de Buenos Aires de objetos fabricados fuera del país hunde sus raíces en la política del estado argentino desde tiempos de Sarmiento, al admitir que la base económica era la exportación de materias primas a cambio de productos manufacturados. Desde mediados del siglo XIX, coincidiendo con el sorprendente despegue de la economía argentina, se desarrolló una sociedad porteña con alto poder adquisitivo, de costumbres cosmopolitas e interés artístico. Con el arribo de miles de objetos suntuarios y artísticos europeos a Buenos Aires, se identificarán al menos dos tendencias de consumo: por una parte la filiación francesa que podemos identificar con los gustos de la oligarquía criolla y, por otra parte un gusto por lo británico entendido como algo chic, moderno y cosmopolita, cercano a las necesidades de las capas medias de la sociedad porteña.

A grandes rasgos se pueden distinguir dos tipos sociales que a su vez tienen relación con las filiaciones estéticas de los encargos. Por una parte la oligarquía porteña con familias de la alta sociedad enriquecidas por el éxito del modelo agroexportador, asiduos de los viajes a París y que mostrará una tendencia generalizada a la arquitectura Beaux Arts francesa y a decoraciones Luis XV, Luis XVI e Imperio. A esa oligarquía pertenecían



Interior del palacio Ortiz Basualdo. Año 1884. Archivo Witcomb.

aquellos estancieros que adoptaban una actitud snob adquiriendo sus casas en París con un lujo evidente que se replicaba en sus indumentarias, muebles y costumbres sociales. Esas actitudes fueron recibidas con suspicacia en Europa, donde se les consideraba una suerte de advenedizos, etiquetándolos con un término despectivo, el de *rastacueros*», tan bien reflejado en la caracterización de Don Polidoro por Lucio V. López como un estanciero ocupado «en tragar museos y hacer la digestión» (López. 1881: 309-320). Y no cabe duda que esos gustos, hábitos y poses de esa oligarquía tenían mucho de snob, como imitación servil de culturas importadas o «poderes transcendentales a los que se entregan por el solo hecho de reconocerlos, arte, cultura, literatura, alta costura u otros fetiches» (Bordieu. 2007:227). Podríamos identificar estas referencias francesas en el diseño de interiores en ejemplos de palacetes tan conocidos como el Salón Dorado del Palacio Anchorena (hoy Ministerio de Relaciones Exteriores) de 1909, el salón de bailes Luis XIV de la antigua residencia Errázuriz-Alvear, o los interiores

eclécticos, recargados y lujosos del Palacio Ortiz Basualdo. Estas decoraciones y equipamientos que replicaban los estilos históricos franceses se realizaban en talleres locales, donde la copia de repertorios recogidos en libros ilustrados era constante, pero también se conocen ejemplos interpretados por compañías de decoración parisinas que tenían delegaciones en Buenos Aires.

Así sucedió con el Palacio Anchorena, amueblado por Jansen o con la residencia Marín Ferreyra a través de la casa Krieger de París. En todo caso, la elección de los modelos franceses conformaba nuevos escenarios de exhibición de la oligarquía criolla y suponía el abandono de la casa colonial con patio y muebles sobrios, cambiando hacia repertorios exóticos por foráneos, refinados y cultos, que se convirtieron en el «signo de su situación social,... prestigio y status,... pasando de la sencillez al lujo ostentoso» (Anderson. 2010).

Un buen ejemplo de esta tendencia decorativa afrancesada, vinculada con las capas más altas de la sociedad porteña, es el palacio levantado en 1911 en Buenos Aires por Matías Errázuriz y su esposa Josefina de Alvear (hoy Museo Nacional de Arte Decorativo). Con proyecto del arquitecto francés René Sargent y la colaboración del paisajista Achille Duchêne, la familia comitente encargó a los decoradores más reputados entonces en París, el diseño de ciertos espacios singulares como el gran vestíbulo, diseñado por Nelson, el Salón Luis XVI por Hoentschel o los salones ochocentistas de la planta baja que fueron planteados por Carlhian. Además, todo el mobiliario y los objetos decorativos originales indican esa fortísima influencia francesa, con mobiliario y cerámica producida en el país galo, combinada con abundantes ejemplos de porcelana oriental, tan del gusto del diseño de interiores de finales del siglo XVIII en el interiorismo palaciego francés.

Pero ese afrancesamiento del interiorismo porteño quedó reducido a los palacetes de la oligarquía de la ciudad, la misma que frecuentaba la capital del Sena y sus Salones e imitaba las pautas de consumo de la elite europea. Otro sector de la sociedad de la ciudad, la burguesía criolla o inmigrante, tuvo otros gustos más acomodados a su idiosincrasia, y frente

al recargamiento de los estilos históricos franceses, consumieron el mobiliario inglés, basado en esa idea burguesa del confort y la comodidad.

Realmente el mueble inglés tuvo un consumo masivo en la ciudad y no sólo lo vendían negocios británicos sino también cadenas propiedad de italianos o españoles. Abastecían a las amplísimas clases medias de la ciudad, a los miles de europeos que habían iniciado una vida al otro lado del océano y que ya desde sus lugares de origen conocían la fama del mueble inglés. La venta de productos de esta naturaleza fue espectacular ya que cubría las necesidades de inmigrantes que habían llegado al país con apenas un puñado de pertenencias recogidas en una maleta, además de la demanda de las capas criollas en el seno de una economía en expansión. El volumen de ventas de tales negocios así lo atestigua: por ejemplo cuando el 1913 la firma Thompson se mudó de local de exhibición organizó un remate en el antiguo recinto con diez mil sillas, cinco mil camas de bronce y tres mil quinientos escritorios y bibliotecas.<sup>1</sup> La especialización en las capas medias de la sociedad porteña se ratifica si comprobamos que en todos los casos los comercios populares y orientados a la tipología decorativa británica están incluidos en la cadena de comercios que disponían de crédito para las compras de sus clientes, a través de un convenio suscrito con Banco Proveedor del Río de la Plata. Los pagos a plazos fueron una constante en este tipo de comercios además de las promociones, sorteos populares y otras iniciativas de gran éxito, impensables en la clientela de las capas altas de la misma sociedad porteña.

Aunque prácticamente todas los establecimientos bonaerenses dedicados a la venta de mobiliario y objetos decorativos mantuvo desde los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas de la siguiente centuria una oferta de marcado influjo británico, sin duda las dos firmas que mejor ejemplifican el éxito popular de esta tendencia fueron la firma Thompson y Cía, fundado en 1887, y la delegación que la casa Maple tuvo en la ciudad.<sup>2</sup> La primera comenzó como importadora de muebles fabricados en

1 *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1913, p. 13.

2 La historia de ambas compañías en Argentina está recogida en FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. 'Little flat furnished by Maple...' 'The 'English Taste' in Buenos Aires: The Thompson and Maple Companies (1887-1986). *Journal of Design History*, 2016, vol. 29, no 2, p. 137-160.

el Reino Unido aunque enseguida se abastecería en sus propias fábricas. Thompson funcionaba como los almacenes por departamentos ingleses, con secciones dedicadas a diferentes tipos de productos, hasta que en 1914 se alió con el gran almacén Harrods para proveer a la clientela porteña de todo lo que necesitase bajo el mismo techo, como anunciaba su publicidad. Por su parte, la casa Maple se estableció en la ciudad en 1906 para dar cobertura a las necesidades del mercado el cono sur. El prestigio de la firma le proporcionó enseguida importantes encargos, como al decoración interior del Jockey Club, la mayoría de los grandes hoteles del país y, sobre todo, innumerables encargos particulares procedentes del país, y de Chile, donde la oferta llegaba a través de lujosos catálogos ilustrados. Con Thompson, Maple y otros comercios, como Baratti y Cía, concentrados en la venta del popular mueble inglés los principios de comodidad y sobriedad de la decoración clásica británica se acomodaron en el seno de una sociedad emergente, multicultural que, a falta de otros referentes, decoraba sus hogares y sus espacios de sociabilidad y representación con un estilo importado ajeno a la tradición nacional y a su historia.

#### LA RESTAURACIÓN NACIONALISTA Y LA ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

Alrededor de 1910 en la República Argentina, como en otros países latinoamericanos comenzaron a surgir voces en contra de cosmopolitismo cultural y del consumo irreflexivo de objetos importados. A diferencia de la galolería anterior y de la fascinación popular por lo británico, que eran ambas completamente unidireccionales, la moda de lo colonial fue un fenómeno que ideológicamente tuvo dos direcciones: desde España se favoreció la idea de una comunidad cultural con todos los países de Latinoamérica y, por otro lado, en cada estado del continente entre ciertos sectores de la intelectualidad se repensó la identidad nacional recuperando lo hispánico.

Así no resulta extraño que en 1918 las Cortes españolas presididas por Antonio Maura presentasen el proyecto de ley declarando el día de la

Fiesta Nacional —el 12 de octubre- como «Fiesta de la Raza», como una conmemoración del descubrimiento de América que coincidía además con la festividad del Pilar, y que se entendía como una afirmación de los vínculos culturales e históricos que unían la península con sus antiguas colonias. Esa corriente «americanista» española tuvo su apogeo en los años inmediatos a la primera guerra mundial a través de publicaciones en prensa, actos y discursos que aunaban «patriotismo político y exaltación nacionalista» (Serrano. 1999:321). Incluso durante la contienda mundial, el aislamiento español causado por su propia neutralidad, hizo que el gobierno buscase una proyección exterior recurriendo a una idea panhispanista que fuese una suerte de Commonwealth hispana. Lo cierto es que esa supuesta hispanidad no se entendía en un plano de igualdad, sino como una especie de neocolonialismo, de imperialismo pacífico, donde España estaría dispuesta a «tutelar» a las repúblicas americanas. Aunque hubo voces en el continente, como el cubano Fernando Ortiz en su libro *La Reconquista de América. Reflexiones sobre el panhispanismo* (1911) donde defendía que los cubanos tenían más que aprender de Estados Unidos que de una España decrepita, o la del mexicano Alfonso Reyes que expresaba en 1920 en sus reparos a los tópicos de la madre patria (REYES. 1956:566), en otros lugares del continente otros pensadores, con diferentes argumentos e intensidades, comulgaron con ese neocolonialismo, amable, que tenía más de comunidad espiritual o cultural que de una red entre países con implicaciones económicas y políticas que sí se logró entre el Reino Unido y sus antiguas colonias.

En el caso particular de la República Argentina las tesis hispanistas vinieron de la mano en 1909 de la llamada *Restauración Nacionalista*, liderada por el escritor Ricardo Rojas quien en el ensayo con el mismo título proponía un giro identitario de la cultura argentina y exponía un cierto hartazgo hacia el «medio siglo de cosmopolitismo en la población y de capitalismo europeo en las escuelas» (Rojas. 1922:339). En el libro se ofrece una propuesta de renovación educativa como punto de partida para la generación de un sentido patriótico y nacionalista en el país. Al año siguiente, la celebración de la Exposición Internacional del Centenario con



Buenos Aires como un escenario cultural mundial sirvió para afianzar la recuperación de las tradiciones con un enorme peso de la presencia española. En *Eurindia* (1924) el mismo autor seguía renegando de los modelos culturales y los patrones de consumo importados, proponiendo una fusión de lo prehispánico y lo colonial, «de la técnica europea con la emoción americana» (Gutiérrez Viñuales. 2003:8).

El nacionalismo anticosmopolita de Rojas tuvo rápidamente repercusión en los círculos intelectuales y políticos argentinos en parte por las reticencias comunes a toda Iberoamérica hacia el panamericanismo propuesto por la política imperialista de Estados Unidos. Porque desde el norte del continente, sobre todo a partir del corolario Rutherford Hayes en 1880, se revitalizaba la doctrina Monroe de «América para los americanos» que ofrecía el peligro de convertirse en una nueva colonización. Además, en Argentina la presión de la inmigración española en la época de la emigración masiva jugó un papel determinante en ciertas tendencias del consumo suntuario, como la pintura, creándose una especie de «mercado étnico» cultural en función de la procedencia de los inversores en arte.<sup>3</sup>

Siguiendo las tesis de Ricardo Rojas, la cultura postcolonial argentina se reinventaba hacia una curiosa fusión entre lo prehispánico y lo hispánico que tendría enseguida su correlato arquitectónico y decorativo en el diseño de un «cofre estilo incaico» de Alfredo Guido y José Gerbino premiado en el I Salón Nacional de Artes Decorativas de 1918, en la propia casa de Rojas con referencias coloniales, la vivienda de Enrique Larreta plagada de piezas traídas de España con su jardín de inspiración andaluza, o El Acelain del Martín Noel, dentro igualmente de un estilo neocolonial. En cualquier caso, el proyecto neocolonial en el país suponía la defunción del ecléctico academicismo aunque sin salirse de un espacio de representación historicista que daba la espalda a las premisas internacionales del movimiento moderno.

3 El comercio de pintura española en Argentina y su relación con la inmigración está tratado en FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Oviedo, Universidad de Buenos Aires-Universidad de Oviedo, 1997.

El neocolonial de los arquitectos Martín Noel, Ángel Guido, Héctor Grelebin, Estanislao Pirovano o Lacalle no fue una simple copia de modelos coloniales como pudo producirse en otros lugares del continente, porque el repertorio del antiguo Virreinato del Río de la Plata no era ni tan rico ni tan extenso como para plantear su reelaboración. De esta manera fue necesario recurrir a tres referencias historicistas que pueden resultar incluso aparentemente contradictorias. Como señaló en su momento Ramón Gutiérrez el neocolonial tuvo tres expresiones: el neocolonial hispanista, que se fundamenta en modelos históricos españoles; el neocolonial indigenista, que se basaba en ciertas expresiones precolombinas y el neocolonial colonial que mezclaría elementos de la arquitectura colonial americana con otros tomados del historicismo español (Gutiérrez. 1996). Aceptando esta taxonomía general para todo el continente, hay que advertir que en el caso argentino, al margen de alguna referencia puntual, generalmente de carácter decorativo, como ciertas fachadas de Pirovano que reproducían elemento del barroco de Arequipa o algunos ecos del californiano «misión style», el neocolonial argentino tuvo un carácter eminentemente hispánico.

Desde el punto de vista teórico, después de regresar del habitual periodo de estudios en Francia, el arquitecto Martín Noel, junto con Ricardo Rojas, defendieron en la *Revista de Arquitectura* lo que denominaban como una «consolidación de la nacionalidad»,<sup>4</sup> que tenía que ver con la convicción que las construcciones americanas de los siglos XVII y XVIII eran el punto de partida para una arquitectura nacional, con las limitaciones de ausencia de repertorios amplios en el territorio, como se ha comentado con anterioridad. Por eso finalmente el modelo empleado no era colonial, sino español, neorrenacentista frecuentemente. Se sustanciaba en eclecticismo historicista que se contaminaba en ocasiones con elementos decorativos del mundo precolombino. En ese uso de las ornamentaciones procedentes de las civilizaciones anteriores a la conquista de América hubo conexiones con los planteamientos del art decó, reconocidas por el propio Ricardo

4 «Nacionalismo», *Revista de Arquitectura*, n°13, 1917, p. 2.

Rojas en el prólogo de su *Silabario de la decoración americana* cuando afirmaba: «En la última Exposición de las Artes Industriales realizada en París... aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América, y adremos al mundo un arte nuevo» (ROJAS. 1953:21). En el texto alude a la influencia de las culturas extraeuropeas en los elencos decorativos del arte decó y su posible transposición al ámbito americano seleccionando modelos indígenas.

#### MOBILIARIO NEOCOLONIAL PARA UN INTERIORISMO NACIONAL EN ARGENTINA

El clima intelectual de redefinición de la identidad argentina se puede vincular con determinados hábitos de consumo suntuario doméstico. Frente al confort y el cosmopolitismo anterior se propone un regreso a los interiores cargados de antigüedades o los muebles neocoloniales como una exposición museal de piezas coloniales e indígenas. Sirva como ejemplo la descripción de la casa museo de Isaac Fernández Blanco en 1917:

Sus salones conservan, con un sutil aroma de otra edad, el prestigio evocador de las viejas tertulias y saraos, cuyas aristocráticas fastuosidades ilustraron las crónicas porteñas de la época del virreinato. En cada rincón se observa una huella del arte antiguo, y todo está distribuido tan sabiamente, que se goza de sus bellezas sin cansarse (...) El salón llamado de Rosas contiene, entre otros muchos objetos, varios mates de plata labrados por los indios, uno de los cuales fue regalado por don Juan Manuel de Rosas a don Manuel Oribe, presidente de la República Oriental. Además hay un retrato del dictador que perteneció a doña Petronila de Ezcurra. En el salón de los virreyes se admiran los más ricos muebles de la colección: un estrado del marqués de Sobremonte, bargueños con incrustacio-

nes de marfil, sillas enanas y mesitas donde las damas porteñas del tiempo colonial hacía sus labores y tomaban el mate servido por los esclavos.<sup>5</sup>

No solo hubo coleccionistas exclusivos de piezas coloniales sino también familias que, dentro de unos patrones decorativos generales tendentes al afrancesamiento, incluyeron en sus hogares antigüedades, que tenían el prestigio de la edad y la pátina de la historia. Así, algunos coleccionistas ortodoxos en el acaparamiento de objetos franceses solían tener algún ejemplo hispánico —un mueble o una cerámica- descontextualizado pero testimonio de un gusto refinado, el mismo que se encargaba de mostrar su colección. Un ejemplo podría ser la colección del político y fundador de la ciudad de La Plata, Dardo Rocha, coleccionista de porcelana y loza, principalmente centroeuropea, italiana y francesa, con un acervo de piezas antiguas heterogéneo, como «un mueble español del siglo XVII, de jarandá y marfil con alegorías sobre el credo».<sup>6</sup> La presencia de mobiliario antiguo en espacios eclécticos dejaba en el aire la posibilidad de que la familia perteneciese a un linaje antiguo, imitando las casas señoriales del antiguo régimen.

Tanto los clientes que amueblaban sus interiores con piezas de aire antiguo como los que ocasionalmente enriquecían sus colecciones con objetos españoles o coloniales pertenecían a las clases más acomodadas de la sociedad argentina. Este consumo volvía a distinguirles de la burguesía que compraba en grandes almacenes equipamientos de filiación francesa o británica. Enrique Larreta cuando se le preguntaba el porqué de su increíble residencia y de la refinada decoración colonial en Tandil, contestaba que esta elección era el resultado «del buen gusto, querido»,<sup>7</sup> un gusto reservado a las clases altas, viajadas y diletantes de la historia y de los objetos del pasado. Y no en vano en dos primeras décadas del novecientos ese hispanismo coincide con una verdadera obsesión por la genealogía y el enaltecimiento de los viejos apellidos tradicionales (Moya. 2004:388). Justo

5 *Plus Ultra*, Buenos Aires, febrero de 1917.

6 *Plus Ultra*, Año I, n°1, marzo, 1916, p.

7 *Caras y Caretas*, 17 de marzo de 1934.

después de la exposición del Centenario se puede ver en los anuncios de la prensa porteña la progresiva incidencia del comercio de antigüedades y muchas ofertas de firmas que fabricaban en Buenos Aires reproducciones de muebles históricos, anunciados como muebles del periodo colonial, que en realidad eran imitaciones heterodoxas del renacimiento o del barroco españoles. Eran en todo caso piezas de precio elevado, por su antigüedad o por la complejidad de una manufactura artesanal moderna con materiales antiguos. Baste como ejemplo el comentario publicado al respecto en 1926:

«Hay muchos aficionados a comprar antigüedades, como ser cuadros, muebles, lozas, porcelanas y otros mil objetos, con lo cual llenan la casa y vacían la bolsa. No habría ningún mal en comprar esas cosas viejas, si ello no fuese muchas veces a costa del bienestar y del porvenir de la familia».<sup>8</sup>

En 1923 se inauguró el Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires en Luján, ocupando el espacio del antiguo Cabildo colonial. El proyecto se gestó con la colaboración de una comisión presidida por el escritor Enrique Larreta en la que formaba parte el propio Martín Noel, para quien aquel Cabildo reconvertido en Museo representaba no solo un modelo de la arquitectura neocolonial que él defendía, cuando más una verdadera «estética nacionalista». Pero si las premisas de la restauración nacionalista planteada teóricamente por Rojas y en la práctica materializada en los proyectos de Noel parecían factibles, con recreaciones idealizadas de un estilo constructivo barroco, otro tema diferente era el de los objetos que amueblaban los interiores. Ya Larreta se preguntaba al respecto sobre las piezas que podían recibirse como donación sería realmente eran antiguas pues «oímos con frecuencia llamar coloniales a objetos de mediados del pasado siglo».<sup>9</sup> Y ahí radica el elemento contradictorio del supuesto «neocolonial» en el interiorismo del momento, porque si en los proyectos arquitectónicos de Noel el pastiche historicista, el diseño de un modelo ideal de edificio que sumase patio con arcadas en las cuatro crujías, motivos decorativos renacentistas y algún elemento turriforme parecía suficiente, en cambio en lo relativo a

8 «La manía de comprar», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2 de enero de 1926, p. 36.

9 *La Razón*, 29 de abril de 1918.



Fig. 2 — Interior de la residencia de Enrique Larreta en Buenos Aires (actual Museo de Arte Español Enrique Larreta). s/f.

los objetos que amueblaban las salas de Luján, como en otros ejemplos de interiorismo neocolonial, Larreta y el resto de los ideólogos reclamaba «autenticidad», verdaderas antigüedades llegadas de España o rescatadas del olvido de la historia en la Argentina postindependiente. Así, las primeras instalaciones de salas en el Museo recibieron donaciones de familias de próceres nacionales con muebles y objetos que pertenecieron a sus antepasados. Cuando no era posible recuperar piezas antiguas se admitían falsos históricos. Por ejemplo, en la sala dedicada a Bartolomé Mitre (1821-1906) se reconstruyó la habitación de madera de jacarandá de su hija, Josefa Mitre de Caprile (1847-1925), donada por los nietos del presidente. En ese caso ni la cronología de las piezas se adecuaba al periodo colonial y ni tan siquiera había pertenecido al presidente argentino.

Enrique Larreta, autor de *La Gloria de don Ramiro*, político y diplomático argentino ejemplifica a través de sus dos viviendas: la que hoy es el Museo de Arte Español Enrique Larreta de Buenos Aires y la estancia Acelain, en Tandil. En ambas viviendas contó con la colaboración del arquitecto Martín Noel; en la primera, bautizada como «La casa español», para la adaptación de la antigua residencia de sus padres políticos y en la segunda para crear un castillo hispanoárabe. El escritor consideraba la casa porteña como «mi mejor obra, pues el ejemplo que encarna ha de crear un gusto

tradicional en mi patria».<sup>10</sup> Techos artesonados, decoraciones de raigambre mudéjar, barqueños, braseros, escaños forrados de terciopelo, reposteros, sillones fraileros y guadamecías componían una escenografía neocolonial de antigüedades, muchas veces conseguidas por mediación de su amigo el pintor Ignacio Zuloaga quien le retrató en el famoso cuadro donde Larreta se recorta sobre el paisaje de Ávila de los caballeros al fondo.

Si Larreta defendía la autenticidad en las piezas del amueblamiento y para ello viajaba y adquiría obras del viejo continente, la postura coetánea de Ricardo Rojas era un tanto diferente. Habla en su *Silabario* de los ornamentos de la casa con una función íntima «cuyo ambiente pone quien la habita el sello de su propia personalidad, según sus trabajos, sus costumbres, sus recursos, sus aficiones y sus ocios» (Rojas. 1953:250), es decir, que planteaba un interiorismo «con alma» que reflejase la idiosincrasia cultural argentina, a través de los objetos neocoloniales (españoles o americanos) amén de crear un mobiliario indígena que emplease decoraciones precolombinas (curiosamente tomadas de un amplísimo repertorio que iría desde los mexicas y mayas en el norte hasta las antiguas culturas del Perú). Pocos años antes, Rojas había reivindicado la creación de una escuela de artes industriales en Tucumán donde se pudiesen recuperar ornamentaciones prehispánicas de la zona con una organización industrial, en «tapices, vasos, joyas, muebles,...» (ROJAS. 1915:11), idea que parece que sólo cuajó en la elaboración semiartesanal de tejidos incaicos en la zona y durante un corto periodo de tiempo.

Desde el punto de vista comercial, los coleccionistas de mueble colonial, tanto en la versión de antigüedades adaptadas como en reproducciones se bastecían en comercios bonaerenses como la firma de J. del Valle y Cía, muy activa en la venta de objetos españoles de los siglos XVII y XVIII y que representaba en la Argentina a la firma de cerámica decorativa segoviana de Daniel Zualoga. Dentro de un ecléctico y recargado «estilo español», operaba el establecimiento de J. Antonio de Arteché, localizado en la década de los veinte en la calle Juncal 887, quien ejecutó por ejemplo la decoración completa de

10 *Cosmópolis*, n° 2, 1919, p. 196.

la vivienda del doctor Ricardo Cernadas,<sup>11</sup> la biblioteca neorrenacentista de Carlos Saavedra Lamas y el comedor para Mariana C. de Alvear en 1925.<sup>12</sup> En 1925 se vinculó con los constructores Trotti y Cía para el amueblamiento de los chalets que esa firma estaba realizando en el barrio de Martínez.<sup>13</sup>

## CONCLUSIONES

Como ha quedado demostrado en los párrafos anteriores, en las clases acomodadas de la sociedad porteña se observó a partir de 1910 un viraje en los hábitos de consumo suntuarios de modelos franceses o ingleses hasta referentes españoles desde la primera década de siglo. En lo relativo al diseño de interiores, como una forma de distinción con respecto a los hábitos decorativos de las clases medias, el estilo neocolonial tenía además el sustento de la ideología de la Restauración Nacionalista. Se apoyaba en una vaga pero convincente idea de argentinidad construida por lo prehispánico y lo colonial que también se veía en el interior de ciertas viviendas. Y, como siempre en las modas, este hispanismo de los interiores tuvo sus referentes en personajes mediáticos como Enrique Larreta, laureado escritor del momento y en el museo de Luján la piedra de toque de su institucionalización como estilo nacional durante un corto periodo de tiempo hasta la llegada plena en Argentina de los principios del movimiento moderno.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Federico. «Arte, arquitectura y diseño de interiores de la ecléctica Belle Époque argentina (1880-1945)», *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, La Plata, 2010.

11 *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1924.

12 *Plus Ultra*, Buenos Aires, agosto de 1925.

13 *Plus Ultra*, Buenos Aires, julio de 1926.



- BEEZLEY, William H.. *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of Porfirian México*, University of Nebraska Press, 1987.
- BORDIEU, Pierre. *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.
- HOGANSON, Kristin L. *Consumers' Imperium: The Global Production of American Domesticity, 1865-1920*, University of North Carolina Press, 2007.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. 'Little flat furnished by Maple...'The 'English Taste' in Buenos Aires: The Thompson and Maple Companies (1887-1986), *Journal of Design History*, 2016, vol. 29, no 2, p. 137-160.
- GUTIÉRREZ, Ramón. «La vuelta de España a América» en BRAUN, Clara y CACCIATORE, Julio (coord.). *Arquitectos Europeos y Buenos Aires 1860-1940*, Buenos Aires, Fundación TIAU, 1996.
- GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «Diálogos entre arte y literatura a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas», *Sedes Sapientae*, Universidad Católica de Santa Fe, n° 6, 2003.
- MOYA, José C. *Primos y extranjeros, La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- LÓPEZ, Lucio V. *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, El Nacional, 1881.
- NEEDELL, Jeffrey. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*, Cambridge Latin American Studies, 1987.
- REYES, Alfonso. «España y América», en *Obras Completas*, t. IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- ROJAS, Ricardo. «Artes decorativas americanas», *Revista de Arquitectura*, n°4, Buenos Aires, 1915.
- ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista*, 2ª edición, Buenos Aires, La Facultad, 1922.
- ROJAS, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, editorial Losada, 1953.
- SERRANO, Carlos, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.

# ART, EMPIRE, FASCISME : LA CONTRIBUTION D'ARTISTES PORTUGAIS ET ITALIENS AUX EXPOSITIONS COLONIALES DES ANNÉES TRENTE

NADIA VARGAFTIG, *Université de Reims*

Entre 1931, lorsque se tient l'Exposition coloniale internationale (ECI) de Paris sur les rives du lac Daumesnil à l'est de la capitale française,<sup>1</sup> et 1940, à la veille de l'entrée de l'Italie dans le conflit mondial, les régimes de Salazar et de Mussolini ont développé une intense propagande coloniale. Celle-ci s'est notamment déployée à l'occasion des expositions, inspirées du modèle parisien de 1931 dans un premier temps, puis, au fil des ans, élaborant des modèles nationaux plus identifiés, en lien avec des valeurs culturelles et politiques de plus en plus associées à la volonté d'affirmer une «autre» manière de coloniser, distincte de celles de Paris ou de Londres.<sup>2</sup> Dans ce mouvement, la contribution des artistes parmi les plus renommés

1 Cette exposition a fait l'objet d'études nombreuses, mais éclatées, en histoire de l'art et de l'architecture, en anthropologie, mais aussi dans une approche historique plus généraliste: Ch.-R. AGERON, «L'Exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial?», in P. NORA, (dir.), *Les Lieux de Mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 561-591; C. HODEIR et M. PIERRE, *L'Exposition coloniale*, Bruxelles, Complexe, 1991; H. LÉBOVICS, *La «Vraie» France: les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Paris, Belin, 1995 (trad. 1992), pp. 57-102; P. MORTON, *Hybrid modernities: architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition*, Paris, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000; B. DE L'ESTOILE, *Le Goût des autres: de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007; D. GRANDSART, *Paris 1931. Revoir l'exposition coloniale*, Paris, FVW, 2010; sur les participations italienne et portugaise: M. CARLI, «Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale internationale, Parigi, 1931», in *Memoria e ricerca*, n° 17, 2004, pp. 211-232 et N. VARGAFTIG, «Solidaires et rivaux. Le Portugal et l'Italie à l'Exposition coloniale internationale de Paris (1931)» in C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE et L. HILAIRE-PÉREZ (éd.), *Les Expositions universelles: les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014, pp. 165-197.

2 N. VARGAFTIG, *Des empires en carton. Les expositions coloniales au Portugal et en Italie (1918-1940)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2016.

à l'échelle nationale voire européenne n'est pas anodine ou anecdotique. Elle exprime, au contraire, la force de l'engagement des États italien et portugais dans l'élaboration et la diffusion d'une «culture coloniale» dont les contours demeurent difficiles à définir pour l'historien. Aussi l'étude de la participation d'artistes incarnant les avant-gardes artistiques du XX<sup>e</sup> siècle européen, telles que le futurisme italien ou le modernisme portugais, nous permet-elle d'aborder avec intérêt la question des rapports qui se tissent entre trois formes de modernité revendiquées à Rome et à Lisbonne dans les années 1930: modernité artistique, modernité politique et modernité coloniale.

Cette triple revendication n'est pas sans contradictions, puisqu'elle vient se heurter à une autre légitimité parallèlement revendiquée et exprimée dans les expositions coloniales, celle d'une «longue» histoire impériale, remontant pour l'Italie à la conquête romaine du bassin méditerranéen et pour le Portugal aux expéditions africaines des navigateurs, encouragés par l'Infant Henri. Dans cet entre-deux temporel, entre un passé prestigieux et un futur prometteur, les artistes de l'avant-garde ont tenté d'exprimer leur sensibilité au phénomène colonial, contribuant aux tentatives de constituer un «art colonial» à la définition problématique. C'est surtout en Italie que se déploie cette volonté, à l'occasion de deux expositions au titre programmatique: l'Exposition d'art colonial de Rome en 1931 (*Mostra d'arte coloniale*, MAC) et l'Exposition internationale d'art colonial de Naples en 1934 (*Mostra internazionale d'arte coloniale*, MIAC). S'y ajoute l'Exposition triennale des terres italiennes d'outre-mer de Naples en 1940 (*Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare*, MTTIO), vaste dispositif de cent hectares déployé à l'ouest de la ville, intégralement réaménagé pour l'événement. Du côté portugais, la décennie voit également l'organisation de trois expositions principales, si l'on exclut d'autres événements, soit organisés outre-mer, soit d'envergure plus modeste:<sup>3</sup> l'Exposition

3 Il s'agit principalement des foires de Luanda et Lourenço Marques qui se sont déroulées parallèlement à la visite officielle du ministre des colonies Armindo Monteiro en 1932, des foires provinciales de Benguela de 1935 et 1937, de la foire de Luanda de 1938, ainsi que des expositions organisées en métropole par la Société de géographie de Lisbonne; pour l'Italie, il s'agit de la foire annuelle organisée à

coloniale portugaise qui s'est tenue à Porto en 1934 (*Exposição colonial portuguesa*, ECP), l'Exposition historique de l'occupation de Lisbonne en 1937 (*Exposição histórica da ocupação*, EHO) et l'Exposition historique du monde portugais (*Exposição histórica do mundo português*, EHMP), grandiose événement national organisé sur le site de Belém.<sup>4</sup> Sur ce total de six expositions, on note la contribution, certes d'intensité inégale, mais systématique, des deux artistes sur lesquels les pages qui suivent souhaitent s'attarder, le futuriste italien Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) et le moderniste portugais José de Almada Negreiros (1893-1970).

Le choix de ces deux figures ne doit rien au hasard. Quoi nés avec presque vingt ans d'écart, les deux artistes présentent en effet, dans leurs parcours artistiques et politiques autant que dans leurs destinées personnelles, des formes de dialogue suggestives. Celles-ci nous permettent d'avancer sur la piste de deux avant-gardistes progressivement assagis par les séductions académiques et les décorations officielles, et la place qu'ils ont occupée dans la vie artistique nationale de leurs pays respectifs. Tous deux natifs de mondes extra-européens, ils ont néanmoins développé l'un et l'autre une identité artistique où l'Afrique et le motif impérial ne jouent pas le même rôle: plus structurante chez Marinetti, elle est plus diffuse, pour ne pas dire déniée, chez Almada Negreiros. En cherchant à croiser les considérations générales menées par les autorités sur l'existence et les desseins d'un «art colonial» en gestation avec les contributions artistiques et théoriques des deux artistes, nous développerons quelques réflexions sur la place de la modernité, de l'audace et de l'anticonformisme dans ces lieux d'élaboration de la norme impériale qu'ont été les expositions coloniales.

Tripoli depuis 1927 et de quelques expositions de faible envergure, comme celle du Livre colonial et de l'Éthiopie, toutes deux organisées en 1936, respectivement à Rome et à Florence.

4 J.-A. FRANÇA, «1940: Exposição do Mundo português», in *Colóquio Artes*, n° 45, juin 1980, Lisbonne, FCG, pp. 34-47; Y. LÉONARD, *L'Exposition du monde portugais, Lisbonne, 23 juin-2 décembre 1940*, mémoire de DEA, Paris, IEP, 1993; M. ACCIAIUVOLI, *Exposições do Estado Novo — 1934-1940*, Lisbonne, Horizonte, 1998; Y. LÉONARD, «Le Portugal et ses «sentinelles de pierre»: l'Exposition Historique du monde portugais en 1940», in *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n° 62, avril-juin 1999, pp. 27-37; T. COSTA PINTO, *A Exposição do mundo português e as suas arquiteturas*, mémoire de thèse, Université Lúsiada, 1999.

## À LA RECHERCHE D'UN ART COLONIAL

En 1931, le catalogue de la MAC affirme qu'«il n'est pas de moyen plus persuasif que l'art pour atteindre le cœur et l'esprit des hommes».<sup>5</sup> Partant de ce postulat, journalistes et propagandistes se relaient dans la presse pour répéter que l'art constitue une voie privilégiée vers la «conscience coloniale» des masses, flattant ainsi l'orgueil national d'appartenir à l'un des foyers de l'histoire de l'art occidental. L'existence et surtout la définition d'un «art colonial» ne constituent cependant pas une évidence, y compris pour les promoteurs du projet. Emilio De Bono, ancien gouverneur de Tripolitaine et alors ministre des colonies, est aussi commissaire exécutif de l'exposition. À ce titre, il préside aux travaux de sélection des œuvres exposées, et déplore dans son rapport final l'absence d'engagement des artistes italiens par-delà les mer.<sup>6</sup> Un journaliste spécialiste des questions coloniales abonde dans le même sens: «[à] la différence de la France, qui a dans le domaine des Beaux-Arts une myriade de «colonialistes», les artistes qui s'intéressent aux colonies sont infiniment moins nombreux en Italie».<sup>7</sup>

Mais quelle définition cet «art colonial» trouve-t-il chez les spécialistes? Le 23 février 1935, quelques jours avant la fermeture de la MIAC de 1934, le professeur d'histoire de l'art Gino Chierici, surintendant à l'art médiéval et moderne de la région de Campanie, propose quelques pistes de réflexion à l'occasion d'une conférence. Il y fait figurer l'exposition napolitaine aux côtés de la Biennale de Venise, de la Triennale de Milan et de la Quadriennale de Rome, estimant que ces *mostre* constituent un lien entre le monde artistique et le public, indispensable au dynamisme et à la vitalité de la création nationale. Dans ce dispositif, la «triennale de

5 «[...] per giungere al cuore ed alla mente degli uomini non vi ha mezzo più rapidamente suavisivo dell'arte», Ente autonomo Fiera internazionale di Tripoli (EAFIT), *Prima Mostra Internazionale d'arte coloniale, catalogo*, Rome, Palombi, 1931, p. 33.

6 E. DE BONO, «Relazione della Giuria», rapport à Mussolini, le 18 septembre 1931, reproduit *ibid.*, pp. 45-47.

7 «A differenza della Francia che ha nel campo delle belle arti una miriade di colonialisti, in Italia gli artisti che di Colonie si occupano sono infinitamente di meno», A. BARBARO, «La Prima esposizione italiana d'arte coloniale», in *L'Oltremare*, août 1931, p. 328.

Naples», puisque l'édition de 1934 est appelée à être renouvelée tous les trois ans, doit se spécialiser dans la «représentation du monde colonial». L'«art colonial» est défini comme l'«interprétation de paysages exotiques, de types à la psychologie énigmatique ou enfantine, de flores et de faunes fantastiques». Sur un plan formel, il évoque des «gammes acrobatiques de couleurs, [des] tons violents de paysages inattendus», ajoutant que seul peut comprendre cette «nature primitive, sauvage [...] celui qui l'affronte avec une totale liberté d'esprit, oubliant écoles, manières, préciosité et artifices». <sup>8</sup> L'art colonial trouve ainsi sa définition dans un faisceau plutôt vague de critères qui mêlent éléments formels (les couleurs, les tons, le style), thématiques (les paysages, les «types» humains, la faune et la flore), et surtout psychologiques voire politiques (l'état d'esprit, la liberté, l'affranchissement par rapport aux normes, aux écoles, aux «manières»). Le commissaire de l'exposition, Michele Biancale, dans l'introduction au catalogue de 1934, fournit lui aussi quelques éléments de définition. L'essentiel à ses yeux réside dans la nécessité de faire sortir les artistes italiens de leurs ateliers pour qu'ils découvrent l'outre-mer, afin d'éviter les «œuvres maniéristes», véritable repoussoir bourgeois chez tous les critiques d'art fascistes. Aux représentations formatées de l'exotisme d'atelier s'opposeraient donc les œuvres énergiques, libres et exaltées, en un mot *fascistes*, de la nouvelle génération de l'art italien. C'est dans ce cadre que l'on retrouvera les propositions futuristes.

En pratique, le projet se traduit par des choix hétérogènes et trahit l'embarras à recruter d'authentiques «colonialistes» dans les académies fascistes. Ainsi en 1934, le choix d'exposer des toiles de Carpaccio, de Véronèse et du Titien témoigne de la difficulté rencontrée trois ans plus tôt dans la sélection des œuvres. Si le caractère «orientaliste»<sup>9</sup> de certaines œuvres du

8 «[...] interpretazione di paesaggi esotici, di tipi dalla psicologia enigmatica o fanciullesca, di flore e faune fantastiche, acrobatiche gamme di colori, toni violenti dai paesaggi inattesi [...] e soprattutto una natura primitiva, selvaggia che non si concede se non a chi l'affronta su piena libertà di spirito, dimantando scuole, maniere, preciosità, artefici», G. CHIERICI, «Napoli e la sua Mostra coloniale», conférence publiée in *Rivista municipale di Napoli*, n° 7-10, juillet-octobre 1934, p. XXI—XXII.

9 Le terme est employé par M. Biancale pour définir ces œuvres, EAFIT, *Seconda mostra internazionale d'arte coloniale*, Rome, Palombi, 1934, p. 41.

*quattrocento* est indéniable, en raison des liens des républiques maritimes avec Constantinople, force est de constater que la définition de l'art colonial a dû être sensiblement élargie entre 1931 et 1934 pour pouvoir remplir les grandes salles du Maschio Angioino<sup>10</sup> et surtout pour s'assurer la venue du public.

Souhaitant à l'origine intégrer le circuit prestigieux des *mostre* nationales, les organisateurs des deux expositions ont dû se rendre à l'évidence et admettre la difficile définition d'un art colonial qui n'existe que dans leurs propres conceptions, par ailleurs très vagues. Face à l'impossibilité d'offrir une véritable expression d'art colonial, des mesures sont prises à la fin de l'édition de 1934: la troisième exposition abandonne l'entrée artistique pour devenir une grande célébration politicohistorique, finalement réalisée en 1940. Ce changement de titre parle de lui-même et peut être interprété comme le constat d'échec face à l'impossible émergence d'un «art colonial» en tant que genre autonome.

Au Portugal, c'est le militaire Henrique Galvão qui développe ses réflexions sur les liens entre art, nationalisme et colonialisme. Figure de premier plan de la vie politique nationale du XXe siècle,<sup>11</sup> il a également été très actif dans la direction de certaines expositions coloniales, comme commissaire des foires de Luanda et Lourenço Marques de 1932,<sup>12</sup> de l'ECP de Porto en 1934 et comme directeur de la section coloniale de l'EHMP de 1940. Comme ses homologues italiens, il déplore l'absence d'art colonial dans son pays, qu'il attribue à la faiblesse du sentiment national chez ses compatriotes du monde des arts. En 1940, il nourrit ainsi l'ambition de créer une «école d'art colonial» se plaignant en effet que :

10 Également appelé Castel Nuovo, ce monument qui remonte à la période angevine de Naples se situe dans le centre historique et touristique de la ville, et connaît dans les années 1930 une série de réaménagements, sous l'impulsion du régime.

11 Henrique Galvão (1895-1970) est surtout connu pour avoir, en 1961, arraisonné le paquebot *Santa Maria* qui reliait Lisbonne à Miami, dans une tentative vaine de coup d'État contre Salazar. Mais en 1931, ce jeune officier, partie prenante du coup d'État du 28 mai 1926, est avant tout un ardent partisan de la dictature et de la reprise en main de la vie politique par Salazar; E. MONTOTO, *Henrique Galvão ou a dissidência de um cadete do 28 de maio, 1927-1952*, Lisbonne, Centre d'Histoire de l'Université de Lisbonne, 2005.

12 Voir la note 3.

l'art au Portugal n'est pas marqué au coin du nationalisme, ce coin qui pourrait et qui devrait constituer la raison même de son originalité. On rencontre à peine, de-ci ou de-là, l'ambition ou l'effort de tel ou tel artiste dont l'esprit créateur entend réagir contre l'internationalisme, ou plutôt contre l'absence d'expression définie de l'art portugais. On écrit à la française, on peint à l'espagnole, on construit à l'américaine, mais ni dans la forme ni dans les motifs, c'est-à-dire ni dans la technique ni dans l'inspiration, nos artistes ne sont portugais.

[...] Or il nous est impossible de voir ou de comprendre un art portugais sans inspiration ultramarine, sans l'intervention des colonies. C'est outre-mer que nos artistes doivent rencontrer les traits nationalistes de leur œuvre et le coin qui marque leur originalité — parce que ces éléments fondamentaux de la grandeur de la Nation font partie de sa physionomie.<sup>13</sup>

Comme les promoteurs italiens des expositions d'art colonial, Galvão souligne le manque d'audace et de mobilité des artistes métropolitains, à l'exception de quelques individus. Aussi souhaite-t-il, dans la section qu'il dirige, encourager les artistes à quitter le rectangle portugais en encourageant «un début d'école» à travers l'architecture, la peinture, la sculpture et la musique.<sup>14</sup> Mais tout reste à faire à ses yeux:

Malheureusement, nos artistes n'ont pas visité nos colonies. On ne pointera que Jorge Barradas, qui a peint durant quelques semaines à S. Tomé,

13 «A arte em Portugal não tem cunho nacionalista — esse cunho que podia e devia ser razão da sua originalidade. Encontra apenas, aqui o acolá, o amparo e o esforço de um ou outro artista cujo espírito criador pretende reagir contra o seu internacionalismo, ou antes: contra a sua falta de expressão definida. Escreve-se á francesa, pinta-se á espanhola, onstroí-se á americana — mas nem na forma nem nos motivos — isto é: nem na técnica nem na inspiração — os artistas são portugueses [...] Ora não vemos nem compreendemos uma arte portuguesa sem inspiração ultramarina, sem a intervenção das colónias. É alem-mar que os nossos artistas hão de encontrar os traços nacionalistas da sua arte e o cunho marcado da sua originalidade — porque da fisionomia da Nação fazem parte os elementos fundamentais da sua grandeza», H. GALVÃO, «A secção colonial da Exposição do Mundo português», in EHMP, *Portugal 1940, album comemorativo*, Lisbonne, CEC, 1940, p. 20.

14 *Ibid.*



démontrant par la suite dans ses œuvres qu'il a manqué du temps nécessaire pour *voir et sentir* l'île, et Fausto Sampaio, dont le dévouement et le sacrifice personnels nous offrent le premier grand documentaire artistique de valeur sur l'Empire.<sup>15</sup>

En effet, les quatre-vingt-onze toiles de Fausto Sampaio sont réparties sur le site de la section coloniale de l'EHM.<sup>16</sup> Mais l'essentiel des objets artistiques contemporains sont le fait d'Africains, d'Indiens et de Timorais. En effet l'«art indigène» constitue un passage obligé des expositions coloniales, qui ouvrent ainsi leurs salles à la création artistique extraeuropéenne, non sans quelques réserves et hésitations lexicales, témoignages de la difficulté à faire entrer l'art «nègre» et «primitif» dans la catégorie des Beaux-Arts. En maintenant une forte ségrégation entre art européen et extraeuropéen, les expositions coloniales entretiennent des catégories artistiques et politiques qui légitiment la domination occidentale en vertu d'une prétendue supériorité artistique et culturelle des colonisateurs. Encore faut-il voir comment Marinetti et Almada Negreiros se situent dans ce cadre à la fois esthétique et idéologique.

## DEUX AFRICAINS

Marinetti et Almada Negreiros sont l'un et l'autre nés en terre africaine: à Alexandrie d'Égypte pour le premier et sur l'île de S. Tomé pour le second. Sans chercher à surdéterminer l'impact de ces éléments biographiques sur la vie et l'œuvre des deux artistes, il semble clair, pour Marinetti du moins, que cette racine africaine a pu orienter ses conceptions artistiques, comme

15 «*Infelizmente, as nossas colónias não têm sido visitadas por artistas. Apontam-se um Jorge Barradas, pintando durante algumas semanas em S. Tomé e demonstrando depois — através das suas obras — que não lhe chegou o tempo de que dispôs para ver e sentir a ilha — e um Fausto Sampaio, cuja dedicação e sacrifício pessoal nos está dando o primeiro e grande valioso documentário artístico do Império*», H. GALVÃO, *Exposição do mundo português, secção colonial*, Lisbonne, 1940, p. V.

16 *Ibid.*, pp. 294-298.

l'ont démontré Rossana Jemma-Swcentzel et Francesco Arru dans le cas de sa production littéraire.<sup>17</sup> Les deux chercheurs soulignent notamment l'importance du continent africain dans l'œuvre non théorique de Marinetti: *Mafarka le futuriste, roman africain* (1909), *Gli Indomabili* (1922) et *Il Fascino dell'Egitto* (1933), corpus auquel il convient d'ajouter un texte théorique intitulé «L'Africa generatrice e ispiratrice di poesia e arte», publié en 1938. Grandi jusqu'à ses dix-huit ans dans une atmosphère linguistique partagée entre l'italien, le français et l'arabe, il se reconnaîtra lui-même comme «une sensibilité italienne née en Égypte».<sup>18</sup> Pour Marinetti, sa terre natale constitue une référence fondamentale pour l'ensemble de sa création: la luminosité intense de l'Afrique, son énergie, sa vitalité, son avenir encore à écrire, tout l'oppose à la culture européenne glacée dans sa culture gréco-latine, qu'il honni.<sup>19</sup> Politiquement, Marinetti a entretenu avec le fascisme et Benito Mussolini, qu'il rencontre dès 1915, des relations tumultueuses, mais marquées, dans la durée, par une indéfectible fidélité, en dépit de forts désaccords sur l'évolution de la ligne artistique et politique du régime, notamment dans les années 1930 qui nous occupent. Membre fondateur des Faisceaux de combat en 1919, signataire du *Manifeste des intellectuels du fascisme* de 1925, il entre dès 1929 à l'Académie royale d'Italie, geste pour le moins contradictoire avec son mépris des institutions normatives et froides de l'art officiel. Déçu de ne pas voir le futurisme adopté comme ligne unique de l'art fasciste, mécontent du rapprochement du régime avec le Vatican à partir de 1929 et surtout en désaccord profond avec le rapprochement opéré avec l'Allemagne et l'adoption de la politique

17 G. JEMMA-SWCENTZEL et F. ARRU, «Filippo Tommaso Marinetti, une vision futuriste de l'Afrique», in M. COLIN et E.R. LAFORGIA (dir.), *L'Afrique coloniale et post-coloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes. Représentations et témoignages*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, pp. 83-95; il existe de très nombreuses biographies de Marinetti, souvent associées à son mouvement artistique, le futurisme, parmi lesquelles: G. LISTA, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977; L. DE MARIA, *F.T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1983; L. DE MARIA, *Marinetti e i futuristi*, Milan, Garzanti, 1994; C. SALARIS, *Marinetti, arte e vita futurista*, Rome, Ed. Riuniti, 1997.

18 *Una sensibilità italiana nata in Egitto* est un texte publié à titre posthume par L. DE MARIA, Milan, Mondadori, 1969.

19 G. JEMMA-SWCENTZEL et F. ARRU, «Filippo Tommaso Marinetti...», *art. cit.*, p. 85.

raciste et antisémite de Rome, il n'en demeure pas moins fasciste jusqu'à la mort: à l'âge de 66 ans, il s'engage sur le front russe, puis rejoint la République de Saló avant de mourir à Venise.

«Fils de S. Tomé et petit-fils d'Angola»,<sup>20</sup> José de Almada Negreiros est né sur l'île de S. Tomé en 1893, dans une des plus grandes plantations de cacao de l'île, la *Roça Saudade*, qu'il quitte à l'âge de deux ans pour Lisbonne. Il est le fils d'António Lobo Almada Negreiros, fonctionnaire colonial passionné par l'Empire, écrivain, poète et journaliste, auteur d'œuvres littéraires et de nombreux opuscules consacrés à l'Afrique. Chargé par les autorités portugaises d'organiser la partie coloniale de la section portugaise à l'Exposition de Paris en 1900,<sup>21</sup> il a présenté un mémoire consacré à la question de la main-d'œuvre africaine au Congrès Colonial qui s'est tenu au même moment dans la capitale française.<sup>22</sup> Six ans plus tard, il prenait seul l'initiative de représenter le Portugal à l'occasion d'une petite exposition coloniale organisée au Grand Palais, toujours à Paris.<sup>23</sup> Quant à la mère de l'artiste, Elvira Freire Sobral, elle est la fille naturelle d'un Portugais de Santarém et d'une angolaise née à Benguela. Son grand-père maternel a compté parmi les colons les plus puissants et influents d'Afrique portugaise durant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Sur l'échiquier politique, João Medina situe Almada Negreiros aux confins de l'extrême-droite national-syndicaliste de Rolão Preto et du salazarisme officiel. Il a ainsi collaboré au journal d'extrême-droite *Revolução* et illustre en 1933 un violent opuscule de Rolão Preto contre Salazar.<sup>24</sup> Il met cependant rapidement son talent à la disposition du gouvernement et en particulier du Secrétariat à la propagande nationale. Proche

20 A. AMBRÓSIO, *Almada Negreiros — Africano*, Lisbonne, Estampa, 1979, p. 10.

21 Rappelons que le Ministère des Colonies portugais n'a été créé qu'en 1911; l'implication d'Almada Negreiros père à l'exposition de Paris est mentionnée dans un article consacré aux participations du Portugal aux expositions internationales depuis 1851; «As nossas representações coloniais no estrangeiro», in *O Livro da Exposição*, Porto, 1934, p. 18.

22 A. AMBRÓSIO, *Almada...*, op. cit., p. 80.

23 J. MIMOSO MOREIRA, «As nossas representações...», art. cit., p. 19.

24 F. ROLÃO PRETO, *Salazar e a sua época: comentários às entrevistas do actual chefe do governo com o jornalista António Ferro*, Lisbonne, Imprensa moderna, 1933.



d'António Ferro qui partage la même sensibilité moderniste, on lui doit l'introduction du futurisme au Portugal. Il a même fait la connaissance de Marinetti lors d'un séjour à Paris entre 1918 et 1920. Au début des années 1930, il évolue entre les cercles philo-fascistes et les groupes plus officiels du salazarisme animés par Ferro.<sup>25</sup> En une décennie, il cède aux séductions du pouvoir. Ainsi, lui qui avait rédigé en avril 1916 un *Manifeste anti-Dantas*, dénonciation provocatrice de l'académisme et de l'immobilisme bourgeois dans la vie culturelle portugaise, il collabore treize ans plus tard au projet de la Commission des Centenaires, présidée par ce même Júlio Dantas. La consécration arrive deux ans plus tard, lorsqu'il obtient un prix à l'occasion de la VII<sup>e</sup> Exposition d'art moderne organisée par le SPN.<sup>26</sup> Il avait pourtant refusé de participer à la première édition de 1935.<sup>27</sup> Émergent donc, à travers ces portraits brossés à grands traits, quelques analogies dans le rapport à l'autorité, quelle soit politique ou artistique, chez ces deux artistes et intellectuels partagés entre anticonformisme, refus des tutelles et quête de reconnaissance. La place qu'occupe chacun dans les grandes exposition coloniales organisées entre 1931 et 1940 par des gouvernements de plus en plus engagés dans la propagande impériale vient confirmer cette relation entre distance et engagement.

#### LES AÉRO-PEINTURES FUTURISTES ET LES VITRAUX D'ALMADA

Marinetti a contribué aux expositions coloniales de l'État italien moins comme artiste que comme conseiller et figure tutélaire du mouvement qu'il incarne, le futurisme. Il n'a en effet ni produit ni prêté d'œuvres de sa propre facture aux expositions, mais a dirigé le montage et la sélection

25 J. MEDINA, *Salazar e os fascistas: salazarismo e Nacional-Sindicalismo, a história dum conflito 1932/1935*, Lisbonne, Bertrand, 1978, p. 145-146.

26 C. BARREIRA, *Nacionalismo e modernismo, de Homen Cristo Filho a Almada Negreiros*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 1981, p. 63.

27 J. MEDINA, *Salazar e os fascistas...*, op. cit., p. 146.



d'œuvres futuristes, puis rédigé des notices dans les catalogues officiels. Collaborateur enthousiaste des expositions de 1931 et 1934, il défend avec véhémence le rôle à ses yeux pionnier du futurisme dans l'émergence d'un «art colonial». La rencontre entre les artistes futuristes et le motif africano-impérial avait d'ailleurs déjà eu lieu à l'occasion de la participation de l'Italie à l'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931, sous la forme de l'édifice dû à l'architecte Guido Fiorini (1891-1965),<sup>28</sup> qui abritait le restaurant et le dancing de la section italienne, décoré sur ses façades et dans ses salles par des panneaux du peintre Enrico Prampolini.<sup>29</sup> Le restaurant proposait même un menu confectionné à partir des produits les plus appréciés de la gastronomie italienne, dans un mélange de tradition et d'innovation culinaires, inspirées par Marinetti en personne.<sup>30</sup>

La même année, celui-ci organise la salle des artistes futuristes à la MAC, dont il rédige la notice dans le catalogue. Quinze artistes y sont présentés,<sup>31</sup> bénéficiant d'une salle dédiée. Dans son texte de présentation, Marinetti se livre à une véritable profession de foi africaniste, déplorant la nullité de l'art colonial européen et souhaitant que les artistes futuristes s'emparent des couleurs et des atmosphères d'Afrique.<sup>32</sup> À ses yeux, seul le futurisme est à même de comprendre l'Afrique et sa violence, à l'opposé des traditions réalistes européennes que Marinetti déteste. Il cite en exemple les panneaux picturaux réalisés par Prampolini pour le pavillon de Paris:

28 Originaire de Bologne, Guido Fiorini vit et travaille à Paris depuis la fin des années 1920. En 1931, il adhère au groupe romain du Mouvement italien pour l'architecture rationnelle et fait la connaissance, cette même année, de Le Corbusier, avec lequel il collabore jusqu'en 1935 au plan de la ville d'Alger, finalement abandonné; «Fiorini, Guido», in C. OLMO (dir.), *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, Rome, Treccani, 2001, vol. II, p. 757

29 Commissariat italien à l'ECI de Paris, *Guide officiel de la section italienne à l'Exposition Coloniale*, Paris, De Rosa, 1931, p. 30.

30 La gastronomie faisait en effet partie des champs d'expérimentation du futurisme; M. CARLI, «Ri/produire l'Africa...», *art. cit.*, p. 229.

31 Il s'agit de: Andreoni, Balla, Benedetta, Belli, Crali, D'Anna, Dormal, Dotti, Depero, Favalli, Gambini, Prampolini, Tano, Tato et Voltolina.

32 EAFIT, *Prima Mostra internazionale d'arte coloniale, catalogo*, Rome, Palombi, 1931, p. 291.



Récemment, Enrico Prampolini a émerveillé Paris avec ses immenses panneaux au dynamisme afro-mécanique qui décorent le pavillon futuriste de l'Exposition Coloniale française. La pratique de la synthèse, de la transfiguration, de la simultanéité de l'état d'esprit confère une supériorité absolue aux peintres futuristes dans la tentative de capter ces atmosphères mobiles et souvent insaisissables.<sup>33</sup>

Pourtant, la place du futurisme dans l'économie générale de l'exposition romaine doit être relativisée: aucun futuriste ne bénéficie d'une exposition individuelle, et l'unique salle futuriste (sur un total de quarante-trois) est située entre l'exposition militaire et le café arabe, à l'écart du reste de la production artistique contemporaine, de facture plus classique et très inspirée de l'orientalisme, qui lui fait une sérieuse concurrence. Marinetti a parfaitement conscience de cette situation, mais ne désarme pas, puisque, trois ans plus tard, il prend à nouveau la plume pour présenter les œuvres des dix-huit aéro-peintres futuristes exposées au Maschio Angioino de Naples, exposition organisée cette fois non pas par lui, mais par les peintres Bruno Tato et Cocchia.<sup>34</sup> Dans un pur manifeste anti-orientaliste, il souligne à nouveau l'originalité de démarche aéro-picturale et insiste sur la capacité à ses yeux unique du futurisme à capter l'essence de l'Afrique, affranchi des normes du réalisme, de la recherche bourgeoise du pittoresque et des stéréotypes véhiculés par la représentation de mosquées ou de palmiers.<sup>35</sup> À demi-mot dans sa présentation, il regrette toutefois que l'avant-garde ne trouve pas son public: rappelant le caractère ambitieux du projet aéro-pictural, «éloigné des goûts du public, et exigeant des qualités exceptionnelles

33 «Recentemente, Enrico Prampolini meravigliò Parigi coi suoi immensi pannelli di dinamismo africano-meccanico che decorano il padiglione futurista dell'Esposizione Coloniale Francese. L'abitudine della sintesi, della trasfigurazione, della simultaneità dello stato d'animo dà un'assoluta superiorità ai pittori futuristi nello sforzo di catturare queste mobili e spesso inafferrabili atmosfere.», F. T. MARINETTI, présentation de la salle des artistes futuristes, *ibid.*, p. 292.

34 Mario Rispoli, Elio Randazzo, Bruno Tato, Domenico Belli, Augusto Favalli, Oronzo Abbatecola, Fides Testi, Ivanhoe Gambini, Marisa Mori, (Guglielmo Sansoni) Tato, Emilio Buccafusca, Alessandro Martelli, Cocchia, Jappelli, Di Bosso, Giovanni Ketoff, Fillia, Tano; au total, quarante-deux œuvres ont été exposées.

35 EAFIT, *Seconda Mostra internazionale d'arte coloniale, catalogo*, Rome, Palombi, 1934, p. 175-176



dans la forme et dans la couleur»,<sup>36</sup> il suggère la difficile recherche formelle engagée par ses amis et le risque pris de ne pas être compris de la masse des visiteurs, plus attirés par les bijoux et les tapis tripolitains.

Six ans plus tard, les futuristes sont présents à la MTTIO, mais les choses semblent avoir changé. Intégrés dans un cadre beaucoup plus vaste, où l'art n'est plus l'axe structurant de l'exposition, on les retrouve, «perdus» dans la vaste section d'art contemporain. Si le futurisme demeure le seul mouvement à bénéficier d'une salle exclusive, si Marinetti reste la figure de référence du mouvement, il n'est en revanche plus présent dans la préparation de l'exposition, ni comme scénographe, ni comme membre du comité de sélection des œuvres, ni même comme rédacteur de la notice. Entre-temps, l'apport du mouvement à la vie artistique italienne a fait l'objet d'une nette révision, comme le résume l'unique mention du futurisme dans le catalogue, flatteuse au premier abord, mais surtout lapidaire: «Les futuristes — guidés, comme toujours, par Marinetti — participent, y apportant la chaleur de leur foi et de leur enthousiasme».<sup>37</sup> D'autres considérations ont pris un caractère prioritaire: la guerre (Éthiopie, Espagne), la conquête (Albanie), les artistes-combattants, tels un Antonio Locatelli, peintre-aviateur mort en héros lors de la campagne d'Éthiopie et à la mémoire duquel une salle est consacrée: ses dessins, qualifiés dans le catalogue d'«extrêmement gracieux et délicats», semblent à l'opposé de la ligne futuriste, mais bien plus en phase avec les nouvelles ambitions du régime.

L'histoire des arts pendant la période salazariste a fait l'objet d'une analyse approfondie initiée par les travaux de José-Augusto França, qui a cherché à croiser des considérations esthétiques avec les enjeux politiques et sociaux de l'histoire contemporaine. Il s'est notamment intéressé au mouvement moderniste dans les arts plastiques, l'architecture et littérature, identifiant l'exposition de 1940 comme une étape décisive du système idéologique de l'*Estado novo*. Épisode de tensions politiques, ins-

36 «[...] lontano dai gusti del pubblico, e che esige delle capacità di forma e di colore eccezionali», *ibid.*, p. 176.

37 MTTIO, *Prima Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare, Napoli, 9 maggio-15 ottobre 1940* — XVIII, Guida, Naples, Raimondi, 1940, p.170.

titutionnelles et esthétiques entre classiques et modernes, entre le SPN et la Société Nationale des Beaux-Arts,<sup>38</sup> entre les personnalités d'António Ferro et de Duarte Pacheco, l'EHMP constitue par exemple l'âge d'or, mais aussi le chant du cygne de l'architecture rationaliste au Portugal. L'EHMP a ainsi abrité, pour de nombreux artistes modernistes, le dernier laboratoire d'innovation formelle avant une période de glaciation de la politique culturelle du régime.<sup>39</sup> Pour Almada Negreiros, elle coïncide en revanche avec une grande maturation plastique, mais aussi la consécration en tant qu'artiste-peintre reconnu et recherché.

Avant cela, l'ECP de Porto n'a guère laissé de trace marquante dans l'histoire de l'art portugais. Quelques groupes sculptés ont attiré l'attention du public et de la presse, comme l'*Homme à la barre* (*O Homem do Leme*), œuvre du sculpteur Americo Gomes (1880-1963), hommage aux pêcheurs portugais, qui se trouve actuellement sur une plage proche de l'embouchure du Douro, ou bien encore le *Monument à l'effort colonisateur portugais* (*Monumento ao esforço colonizador português*) du portuan José de Sousa Caldas (1894-1965), que l'on peut encore voir au centre de la place de l'Empire à Porto.<sup>40</sup> C'est aussi à l'occasion de l'ECP que fut commandée par Galvão une série de quatorze portraits de ressortissants des colonies portugaises au portraitiste très académique Eduardo Malta (1900-1967), coqueluche des milieux élégants portugais, peintre «politique et mondain» qui obtient deux ans plus tard un prix à l'occasion de la II<sup>e</sup> Exposition d'art moderne portugais.<sup>41</sup> Ces portraits illustrent l'*Album*

38 Cette société a été le foyer de la réaction au projet architectural de l'EHMP. Son président, le colonel Ressano Garcia, a réalisé un cycle de conférences hostiles au «groupe de Ferro», accusant les protégés du secrétaire à la propagande d'être des «communistes», des «ennemis de la civilisation chrétienne», des «révolutionnaires sociaux, sans idéal, sans Dieu, sans morale», des «juifs» devant être bannis du Portugal, comme ils l'ont été dans l'Allemagne d'A. Hitler, l'idole du colonel. Malgré le succès public des conférences et leur publication dans le périodique des jésuites *Brotéria*, Ressano Garcia a perdu sa bataille, et avec lui l'académisme portugais, du moins en 1940; J.-A. FRANÇA, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, Lisbonne, Horizonte, 1991 (1972), p. 51-53.

39 J.-A. FRANÇA, *A arte em Portugal no século XX*, Lisbonne, Bertrand, 1974, p. 222.

40 T. PINHEIRO, «Memória histórica no Portugal contemporâneo», in AAVV, *Diálogos com a lusofonia*, Varsovie, Université de Varsovie, 2008, p. 324-340.

41 A. PORTELA JR, *Salazarismo e artes plásticas*, Lisbonne, Biblioteca Breve, 1982, p. 55; J.-A. FRANÇA, «1940: Exposição do Mundo português», *Colóquio Artes*, n° 45, juin 1980, Lisbonne, FCG, pp. 34-47.



*commémoratif de l'Exposition Coloniale portugaise*, préfacé par le Ministre des colonies Armindo Monteiro.<sup>42</sup> Ils ont ensuite été reproduits à l'occasion de l'exposition universelle de Paris en 1937, sous le titre «Types de l'Empire portugais»,<sup>43</sup> et ont fait l'objet d'une nouvelle exposition dans la section coloniale de l'EHMP de 1940. Quant à Almada Negreiros, sa contribution à l'exposition de 1934 se limite au dessin du timbre commémoratif de l'exposition, sous les traits d'une femme africaine dans le même style que celui de sa célèbre affiche favorable à la Constitution de l'*Estado Novo*, l'année précédente.

C'est clairement à l'occasion de l'Exposition historique de l'occupation de 1937 que l'artiste se met au service de la propagande coloniale, en réalisant des panneaux muraux et un vitrail illustrant les vertus cardinales du colonialisme portugais, principalement dans le cadre du programme décoratif de la *Salle de la Foi* de l'EHO, sise au Palais des expositions du Parc Eduardo VII.<sup>44</sup> Sur les panneaux sont évoquées les œuvres de catéchèse du Portugal et d'enseignement des missions, dans des lignes épurées qui rendent hommage à la dimension avant tout *spirituelle* de la colonisation portugaise. La fin des années 1930 et le début de la décennie suivante vont coïncider avec une importante activité plastique chez Almada Negreiros.<sup>45</sup> C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre sa place légitime lors des célébrations de l'année 1940, à l'instar d'un nombre considérable d'artistes,<sup>46</sup> comme les architectes Carlos Ramos (1897-1969, pavillon de la Colonisation) et Jorge Segurado (1898-1990, Section coloniale), le paysagiste Fausto Sampaio (1893-1956), évoqué plus haut, le sculpteur Leopoldo de Almeida (1898-1975), co-auteur avec l'architecte en chef de l'Exposition Cottinelli

42 H. GALVÃO, *Album comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto, Litografia Nacional, 1934.

43 Ces portraits se trouvent dans le fonds iconographique de la Bibliothèque nationale du Portugal, sous la cote: PI 200-210 P.

44 *Sala da Fé*.

45 On peut penser aux vitraux réalisés en 1938 pour l'église Notre Dame de Fátima, en collaboration avec son ami, l'architecte Pardal Monteiro

46 José Augusto França donne quelques chiffres: douze architectes, dix-neuf sculpteurs et quarante-trois peintres; J. A. FRANÇA, J. A. França, *História da arte em Portugal, 6: O modernismo*, Lisbonne, Presença, 2004, p. 84.

Telmo du *Monument des Découvertes (Padrão dos Descobrimentos)*. Le graphiste suisse Fred Kradolfer (1903-1968), ami d'Almada Negreiros et maître incontesté de la publicité artistique au Portugal, est l'auteur du célèbre plan de l'EHMP. Quant à Almada Negreiros, on lui doit en 1940 la réalisation de deux vitraux du pavillon de la Colonisation: le premier centré sur la figure de l'Infant Henri, le second sur celle de D. João I,<sup>47</sup> ainsi que des affiches célébrant le double centenaire de l'année 1940. Membre paradoxal de la Commission dirigée par Júlio Dantas, il contribue pleinement à la mobilisation des artistes et de la société portugaise en faveur de l'identité du Portugal, alors que la guerre européenne secoue le reste du continent. Pourtant, son œuvre se veut davantage un hommage à l'action et au déploiement du Portugal au-delà des océans qu'une contribution à un «art colonial» ou «lusu-africain» qui n'est pas au cœur de sa démarche artistique, avant tout moderniste et résolument européenne. Il convient donc d'inclure sa contribution de 1940 dans une démarche plus vaste de maturation plastique, d'affirmation d'un style personnel unique et inclassable, mais aussi dans la perspective d'une carrière en quête de reconnaissance: les vitraux de Fátima, les fresques réalisées pour le siège du quotidien lisboète *Diário de Notícias* et pour la poste d'Aveiro s'ajoutent à sa participation à l'EHMP pour lui permettre d'emporter la commande des fresques de la garde maritime d'Alcântara, véritable consécration en tant qu'artiste plastique, au moment même où tombent les hommages et les récompenses officielles.

Aussi pourra-t-on affirmer que, dans le cas italien comme portugais, ni Marinetti le futuriste ni Almada Negreiros le moderniste ne sont parvenus à faire la synthèse avec le projet colonial. Cependant, les modalités de ce *desencontro* ne sont pas tout à fait les mêmes. Si l'on peut souligner chez les futuristes menés par Marinetti le *projet* d'une appropriation volontaire du motif africain comme moteur de la création artistique, on constatera l'impossibilité de mener ce projet à son terme, pour des raisons en grande partie liées aux évolutions politiques du régime de Mussolini après la

47 A. PORTELA Jr, *Salazarismo...*, op. cit., p. 76.

conquête de l'Éthiopie. Du côté d'Almada Negreiros, sa terre natale n'entre pas dans l'horizon de ses recherches esthétiques, et sa participation aux expositions coloniales des années 1930 doit se comprendre à la lumière de ses recherches formelles, mais aussi dans le cadre d'un processus de commande d'État. Pas plus que l'«art colonial», l'«artiste colonial» ne semble pas avoir émergé des allées des deux apothéoses politiques de l'année 1940.





PAULA ANDRÉ • MANUELA CANTINHO  
MARIA JOÃO CASTRO • NOEMI CINELLI  
NATASHA EATON • ANA MARÍA FERNÁNDEZ GARCÍA  
NUNO JÚDICE • ELENA KOROWIN  
PEDRO LAPA • ELIZABETH LOUW  
GUILHERME D'OLIVEIRA MARTINS • PEDRO LAPA  
ANITRA NETTLETON • MONICA PALMERI  
TERESA MATOS PEREIRA • ANA DUARTE RODRIGUES •  
JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS • RONA SELA  
NADIA VARGAFTIG • RUI ZINK

---

WWW.FCSH.UNL.PT/ARTRAVEL/  
FCT: SFRH/BPD/1o7783/2o15

---

ISBN: 978-989-99719-1-2

